

arte 60



ANGEL-GUIDO
ART-PROJECT



KILLKA
ESPACIO VALENTE

Bodegas Salentein

Gerente General
Rafael Calderón

Museo Killka

Curadora
Julieta Gargiulo

Angel Guido Art Project

Directora
Adriana Martínez Vivot

arte60

Curadora
María José Herrera

Asistente
Paola Melgarejo

Diseño de montaje
Valeria Keller

Restauración
Ana Morales
Cecilia Mazza
Mercedes Pandolfo

Diseño gráfico
Estudio Marius Riveiro Villar

Fotografía
Pablo Garber
Matías y Pedro Roth

Traducción de textos
Estudio Gunner & Asociados

Impresión
Talleres Trama S.A.

arte 60

28 de noviembre - 15 de febrero
2008 - 2009

Museo Killka
Espacio Salentein
Valle de Uco, Mendoza
Argentina

Bodegas Salentein muestra su compromiso con el desarrollo cultural de la provincia, con una política innovadora que acompaña y sostiene acciones de promoción de artistas regionales. Pero también acerca a Mendoza, a través de su extensión cultural, exposiciones de gran envergadura por medio de la coparticipación con centros emblemáticos argentinos. En este caso la Colección de Arte del 60 de la Galería Angel Guido Art Project.

Estudiantes, estudiosos, público mendocino y turistas que privilegian con su presencia la región, tendrán la oportunidad de disfrutar de una muestra de excelencia que potencia la exposición permanente del Museo Killka, ya que en ella hay una mirada especial sobre los artistas argentinos de la generación del 60, con sus rupturas y tendencias estéticas innovadoras.

En esta nueva acción queremos agradecer a Adriana Martínez Vivot, heredera de un acervo cultural que ha enriquecido a la Argentina, y a su galería Angel Guido Art Project, la voluntad de participación conjunta, así como también a la curadora de esta muestra, María José Herrera que, como siempre, ha sumado a su capacidad profesional la voluntad de gestión y compromiso.

Julieta Gargiulo

Museo Killka

Curadora

Angel Guido Art Project se siente honrado presentando la muestra Arte 60 en el Museo Killka del Espacio Salentein en el Valle de Uco, provincia de Mendoza, contribuyendo a la interesante actividad cultural que desarrolla para beneficio y alegría de toda la comunidad.

Estas actividades de intercambio y colaboración, nos permiten la difusión de obras patrimoniales de nuestra galería en homenaje al Instituto Torcuato Di Tella al cumplirse 50 años de su creación.

La indagación de las obras, de sus autores y temáticas junto a la elaboración del material estudiado da forma al catálogo que presentamos en conjunto.

Este camino de ida y vuelta que aspiramos recorrer con frecuencia, refuerza y retoma la idea educativa de mi abuelo Ángel Guido.

Adriana Martínez Vivot

Angel Guido Art Project

Directora

Noviembre de 2008

arte60: la era del disenso

María José Herrera

La paradoja entre la *aceptación* y el *disenso* explica en buena medida el origen de cierta narrativa sobre el arte en los años sesenta. Así lo cree Thomas Crow¹ cuando plantea las circunstancias del campo artístico estadounidense ante la explosión de un nuevo arte provocador que, sin embargo, logra un mercado inmediatamente. También la desazón del público frente a ese nuevo y exitoso arte habla del contrasentido del fenómeno de la vanguardia. Crecimiento y optimismo en un universo imperfecto marcado por dramáticos conflictos civiles y militares. La perspectiva de Crow se revela también eficaz para una narración de los años sesenta en la Argentina: una década signada por el éxito y el fracaso de un proyecto económico-político. La modernización de la industria, el ascenso de la clase media, la apertura internacional, la

libertad y el nuevo impulso cultural, el golpe militar de 1966 y la censura, el Cordobazo y el descontento estudiantil y sindical, adentro. Afuera, la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles, el Mayo Francés... Todo esto ocurrió, y muchas cosas más, que dejaron su impronta en los modos de entender a la sociedad y al arte.

En tanto, en Buenos Aires, se vivía también un proceso de crecimiento. Los artistas de vanguardia desafiaban con un arte que se deshacía de la tradición y aspiraba a ser disfrutado por todos. Muchas veces no alcanzaron su objetivo y se desataron polémicas. No obstante, los años sesenta fueron de gloria para el arte y su mercado: existía un proyecto de modernización institucional. En este sentido, uno de los protagonistas ineludibles fue el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT).

¹ Thomas Crow, *The rise of the sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1996.

Hoy, a cincuenta años de su creación, sus luces y sombras han sido críticamente estudiadas y sus paradojas también planteadas.

No obstante, existe consenso acerca de la importancia y alcance de su proyecto, en particular cuando lo vemos seguir actuando sobre el presente. En efecto, muchas de las tendencias y artistas que pasaron por los centros de artes de la calle Florida son en la actualidad los más representativos del arte contemporáneo argentino. La interdisciplinaria, el *sponsoring* corporativo y la promoción internacional tuvieron en el Di Tella un referente para la acción eficaz en la gestión de la cultura.

Arte60 exhibe cuatro tendencias del arte de la década en las colecciones de la galería Angel Guido Art Project: la abstracción libre, el informalismo, la neoabstracción y el *pop*, vectores del arte que fueron presen-

tados, consagrados o premiados en los centros del ITDT durante los años sesenta, setenta y ochenta, polémicos y aún recordados años de su existencia.

La abstracción

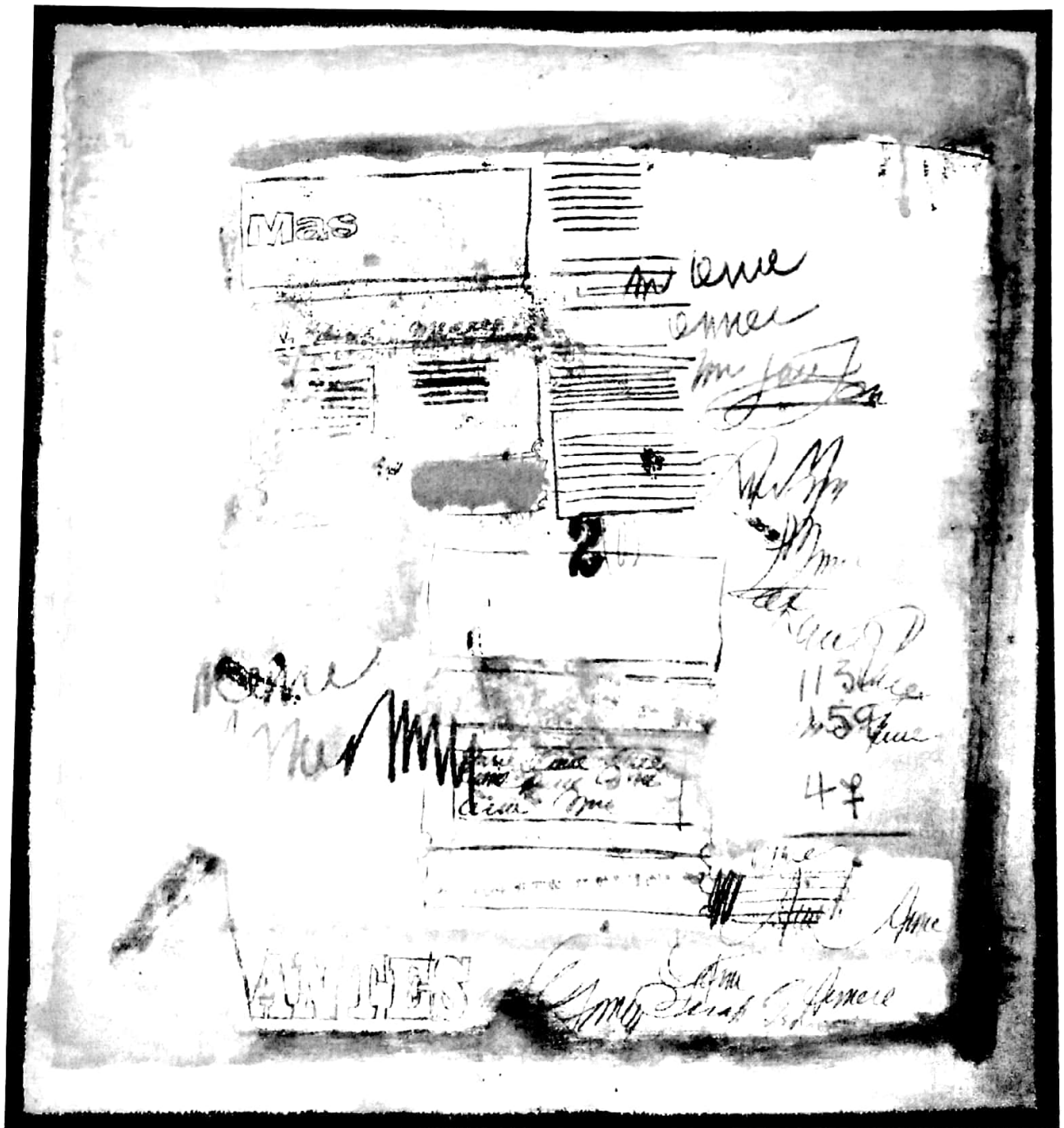
A fines de los años cincuenta, el arte abstracto ya había librado varias batallas. La más reciente, la del arte *concreto*, se estaba convirtiendo en un estilo de la modernidad que se extendía al diseño y al entorno industrial. Desde entonces, la abstracción, había desafiado a un público tradicional, habituado a la existencia de una narración. Pero aún no habían llegado al punto de jaquear al *buen gusto* como lo haría poco después el *informalismo*. Contra la *buena forma* del movimiento moderno, los artistas informalistas opusieron la mancha, el chorreado, el brochazo de materia pura o de desechos convertidos en

Sarah Grilo (1921-2007)

Antes, 1970

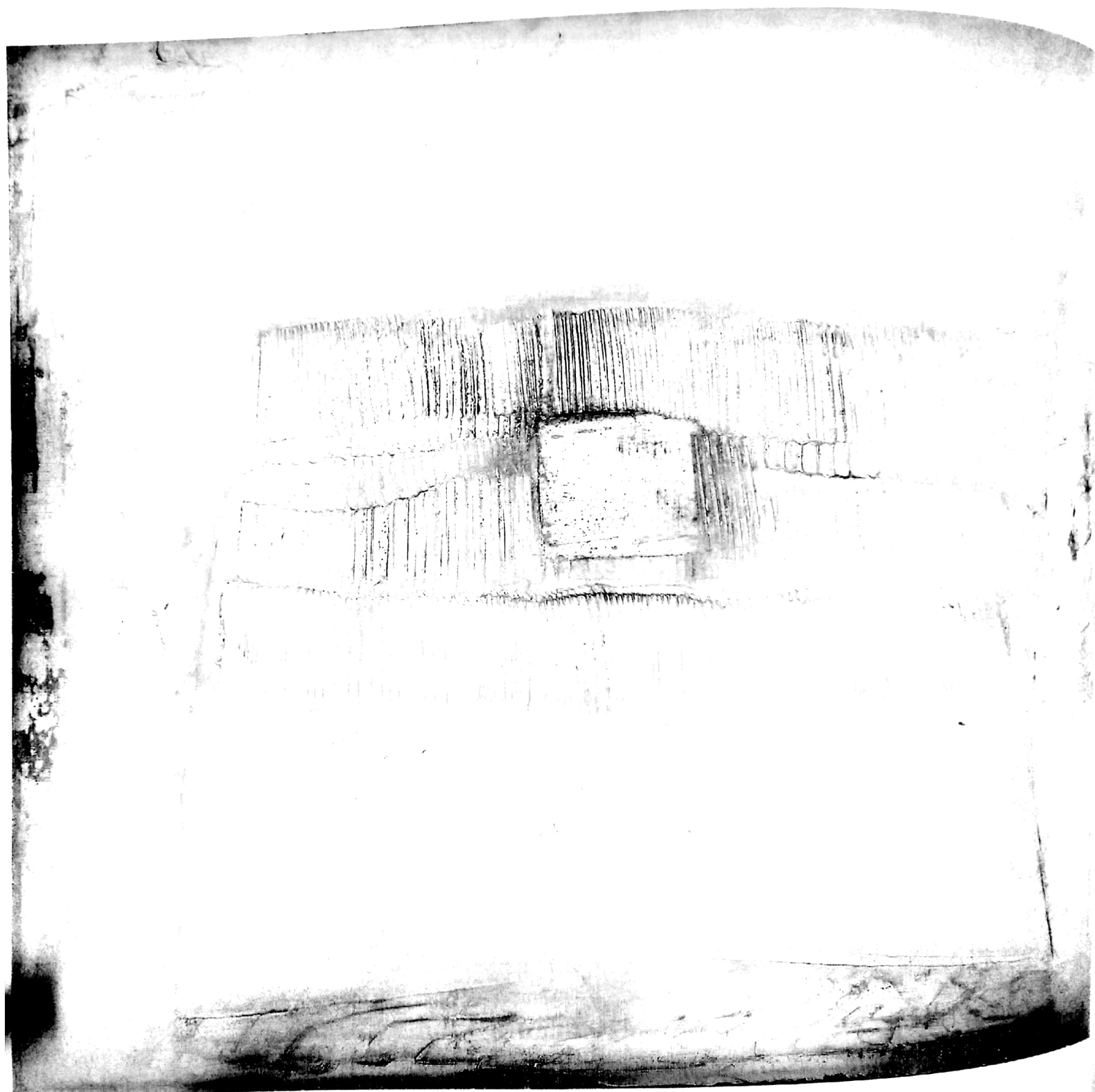
óleo s/tela, 39 x 37 cm

En 1962, Grilo obtuvo una beca Guggenheim y residió en Nueva York. Esta etapa de su carrera está signada por el uso del *graffiti*, donde la textura caótica de las palabras y los signos escritos reemplazan al orden de las texturas aplicadas a la geometría. En 1970, Grilo emigró a España. La experiencia neoyorkina marcó su obra hasta la actualidad.



Clorindo Testa (1923)
Blancos, 1960
óleo s/tela, 60,3 x 70 cm

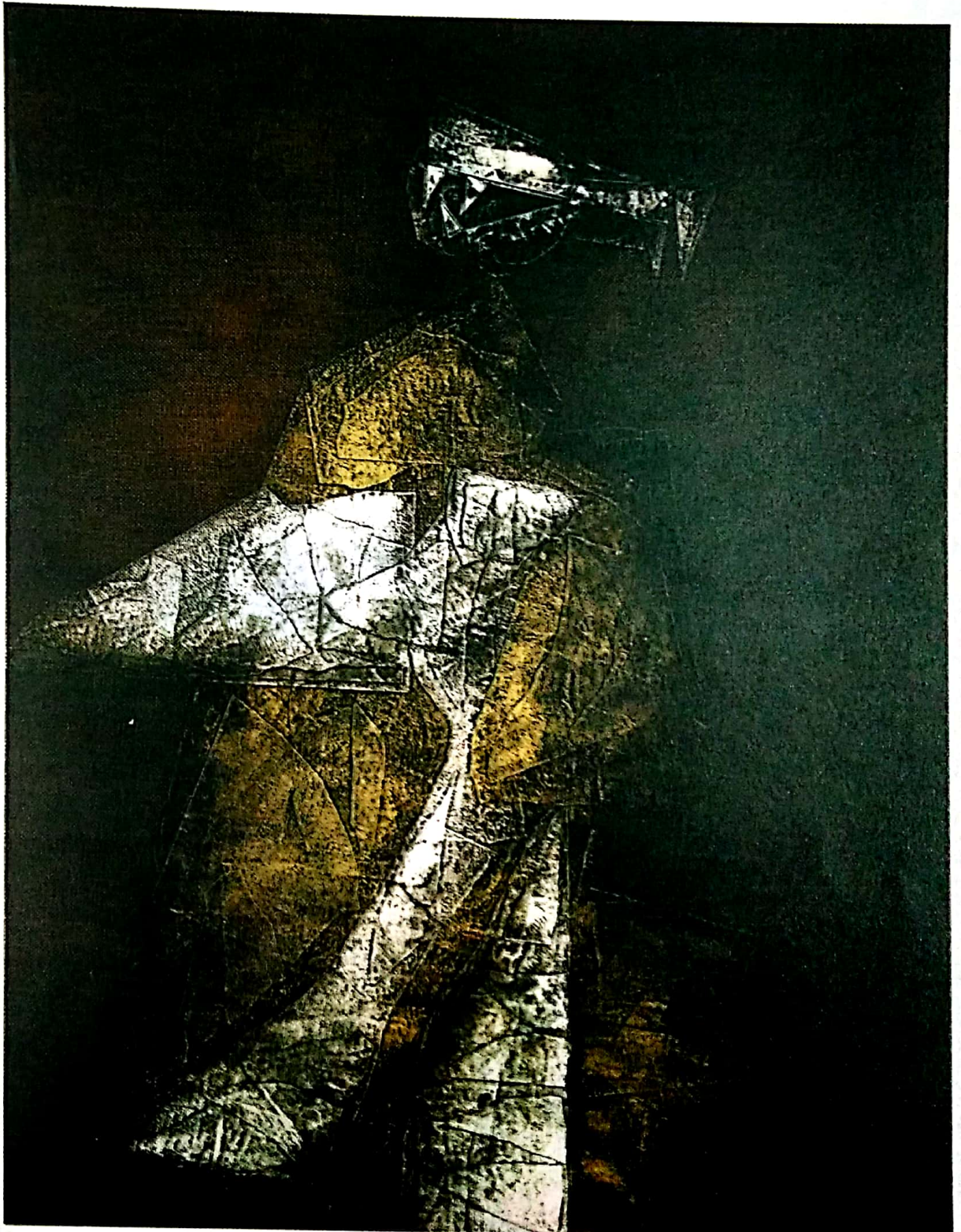
Arquitecto, pintor y escultor,
Clorindo Testa, con una obra de esta
serie obtuvo el Premio Nacional del
Instituto Di Tella en 1961.



Víctor Chab (1930)

La hora de las desapariciones, 1965
papel y óleo s/tela, 99 x 80 cm

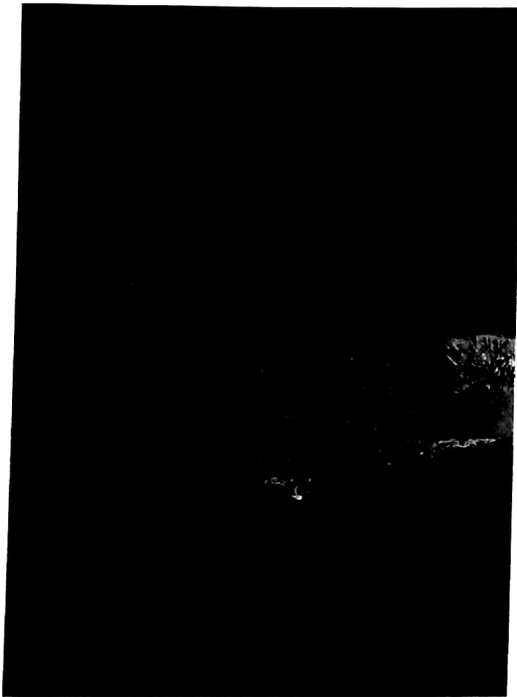
En 1960, Chab empieza la serie *Bestiario*: formas abstractas con reminiscencias zoomórficas insertas en la tradición goyesca de la "pintura negra". Son *collages* de papeles livianos y traslúcidos que, en intercambio húmedo con la tela y el óleo logran efectos de luz y texturas.



Kasuya Sakai (1927-2001)

Círculo negro Pintura N° 16, 1960

óleo s/tela, 130 x 98 cm



la *antimateria* pictórica. Una parte de las intenciones del *informalismo* venía relacionada con la renovada vigencia del surrealismo. En 1956, Max Ernst había sido el artista homenajeado de la Bienal de Venecia. Ya en 1952, el crítico Aldo Pellegrini –también poeta surrealista– reunió a los artistas otrora ligados a la Asociación Arte Concreto-Invención (Maldonado, Hlito, Prati, Iommi, Girola) y a otro grupo de independientes (José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo y Hans Aebi) bajo el nombre de *Artistas modernos de la Argentina*. En esta denominación de *modernos* estaban contenidas distintas visiones de la abstracción que habían superado el militantismo geométrico del arte concreto. Una *abstracción libre* nacía del abandono de la ortodoxia, el trazado a mano alzada y las gamas subjetivas. En 1957, también Pelle-

grini reunió a un grupo heterogéneo cuyo denominador común era la abstracción libre: *Siete pintores abstractos* (Rómulo Macció, Claudio Testa, Josefina Robirosa, Kasuya Sakai, Marta Peluffo, Osvaldo B. y Víctor Chab). Un año después el poeta Julio Llinás organizó el *gr. Boa* –paráfrasis de COBRA²– en Argentina del movimiento internacional *Phases*, fundado en París por el también poeta Edouard Jaguer. Se propuso aglutinar a los artistas de distintas poéticas resultantes del encuentro entre el surrealismo y la abstracción lírica. ¡Viva la pintura lo imaginario!, sostenía Jaguer, hiriendo a los principios de libertad, humor y poesía, bases del movimiento surrealista.

En 1959 se presentó el *Movimiento Informalista*, integrado por Kemble, Alberto Greco, Enrique Barilari, Olga López, Fernando L.

² *Siete pintores abstractos*, Bruselas, 1957.

Kasuya Sakai (1927- 2001)

Composición, 1959

óleo s/tela, 67,5 x 98 cm

Su pintura de grandes grafismo registra la influencia de la escritura oriental.

Hijo de japoneses vivió en Argentina y realizó sus estudios en Japón. En 1950 regresó a Buenos Aires. A partir de 1963 vivió en México y luego se trasladó definitivamente a los Estados Unidos donde continuó su carrera artística y docente.



Mario Pucciarelli, Towas, Luis Wells y el fotógrafo Jorge Roiger.

La experiencia informalista no fue muy extensa pero, bajo la fuerza de su "radicalidad antiesteticista",³ tomaron forma varias tendencias posteriores. El informalismo abrió las puertas hacia una experimentación con los materiales que prescindía de los principios de la forma. De allí su libertad de afirmación de la materia y el cuerpo involucrado en su manejo. El *collage*, fue el método para irrumpir con materiales ajenos a la tradición de la pintura y alejarse de la representación.

No obstante, "los fenómenos físicos expresan los estados anímicos", señalaba Mario Pucciarelli, ganador del Primer Premio Nacional de la primera edición del Premio Di Tella, en 1960. "Por dentro estamos a veces carcomidos, otras destrozados; ciertos días somos azules;

otros grises; tanto el color como la forma pueden expresar nuestra intimidad".⁴ La ausencia del color seguramente inquietaba al público de aquella época. Más aún que su presencia se implicaba por los signos de la acción sobre una materia degradada, bastarda, de poca existencia. Precisamente, la reacción, movimiento inmediato posterior, buscó volver a la materia del hombre por medio de una reacción que sacase provecho de las cualidades plásticas y expresivas de la abstracción informalista. En el contexto internacional de la segunda mitad del siglo XX, el existencialismo nutrió tanto a los informalistas como a los neofigurativos en la búsqueda de esa imagen que respondiera a las fracturas dejadas por la guerra.

Muchos artistas, aún brevemente, adhirieron a la poética informalista. Las primeras apariciones

³ Así lo denomina Jorge López Anaya en su libro, *Informalismo. La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003.
⁴ Mario Pucciarelli, "Arte Informalista", 1961. En: Pucciarelli, Patricia Rizzo Editora, Buenos Aires, 2005, p. 104.

Carlos Silva (1930-1987)

Baétulo, 1967

témpera s/papel, 39,5 x 39 cm

Pintor y diseñador gráfico, trabajó con microformas generadas a partir de progresiones, que producen la profundidad espacial de la perspectiva. A pesar del aspecto altamente geométrico de sus obras, se percibe una cuidada y sensible factura manual.



públicas de artistas como Antonio Seguí, Dalila Puzzovio y Rogelio Polesello fueron con obras gestuales y matéricas.

Junto al informalismo y sus derivaciones convivieron otras manifestaciones abstractas de una geometría caracterizada por el análisis de los mecanismos de la percepción visual. En 1958 se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes una exposición del

Manuel Espinosa (1912-2006)

Sin título, 1971

óleo s/papel, 47,5 x 47,5 cm

Miembro de la Asociación Arte Concreto Invención en los años 40, posteriormente se volcó a un arte de raíz óptica. En estas obras, la grilla es la estructura que ordena los sutiles desplazamientos de las formas traslúcidas. Las composiciones resultan entonces inestables y producen sensación de movimiento.



artista óptico-cinético Víctor Vassarely. La influencia de esta muestra en el ambiente porteño de entonces fue notable. Por su parte, en París, el artista argentino Julio Le Parc fundaba, junto a pares europeos, el *Groupe de Recherche de Art Visuel*, resignificando las búsquedas de Vassarely. En Buenos Aires, nace el *Arte generativo* de Eduardo McEntyre y Miguel Ángel Vidal presentado en la Galería Peuser en 1960, y la

Eduardo McEntyre (1929)

Mandala en rojo II, 1969

acrílico s/tela, 149,5 x 99,5 cm

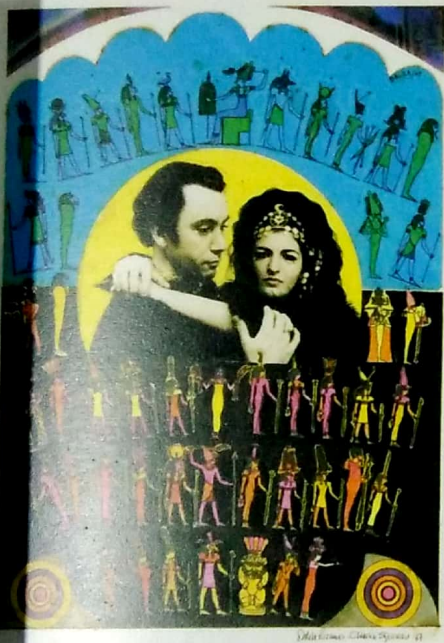
Activar el ojo fue el principio rector del *arte generativo*: la vibración, la tensión perceptual. Partiendo de los elementos plásticos básicos, la superposición lineal, las tramas, generan la sensación óptica de movimiento.



**Dalila Puzzovio (1942) -
Charlie Squirru (1934)**

Dalila y Charlie entre los dioses, 1967
collage fotográfico y técnica mixta s/papel,
36,5 x 27 cm

El collage fotográfico presenta al famoso matrimonio artístico como sofisticadas estrellas de cine. El poster y las técnicas de pintura de paneles publicitarios son parte de la apropiación de la cultura urbana del arte *pop*.



práctica independiente de artistas como Manuel Espinosa y Carlos Silva, entre otros.

El arte óptico fue una de las vías del concepto de *participación*, propio de la década del sesenta. El movimiento virtual, sugerido por esquemas inestables de figura-fondo, tramas lineales yuxtapuestas y otros efectos visuales, intrigaba desde las telas y las *máquinas*. “El ojo responde”, “el ojo piensa”, decían estas experiencias en consonancia con los estudios de la psicología de la percepción y la semiótica. Ambas aproximaciones evidenciaban la colaboración interpretativa que todo individuo practica al contemplar una obra. De hecho, el contemplador fue jaqueado para convertirse en un *participante* tanto por el ejercicio de sus capacidades perceptivas –arte óptico y cinético– como al ser impulsado a jugar, a vivir las experiencias

estéticas diferentes que ofrecían los *happenings* y las ambientaciones.

El pop

“El arte es para todos”, querían los años sesenta en el clima optimista de la primera mitad de la década. Un optimismo basado en la expansión económica, el acelerado crecimiento de la clase media y unas nuevas condiciones que favorecían el contacto con los modos de vida de un modernismo internacional. En este sentido, los medios masivos de comunicación jugaron un poderoso rol. La radio y los diarios desde antaño, la televisión con el *en vivo* y *directo* expandiendo exponencialmente su poder de difusión, y las revistas de actualidad generando percepciones de la realidad, creando modas, difundiendo costumbres, marcando tendencias de consumo cultural. Hacia 1966, se consagró

Delia Cancela (1940)
Pablo Mesejean (1937-1986)

Las bellas, 1968
tinta y lápiz color s/papel, 55,3 x 38 cm

El dúo hizo culto de la unión del arte y la vida proclamado por la vanguardia. Unidos tanto en lo artístico como en lo personal, diseñaron moda y estilo, muchas veces inspirados en la historia del arte.



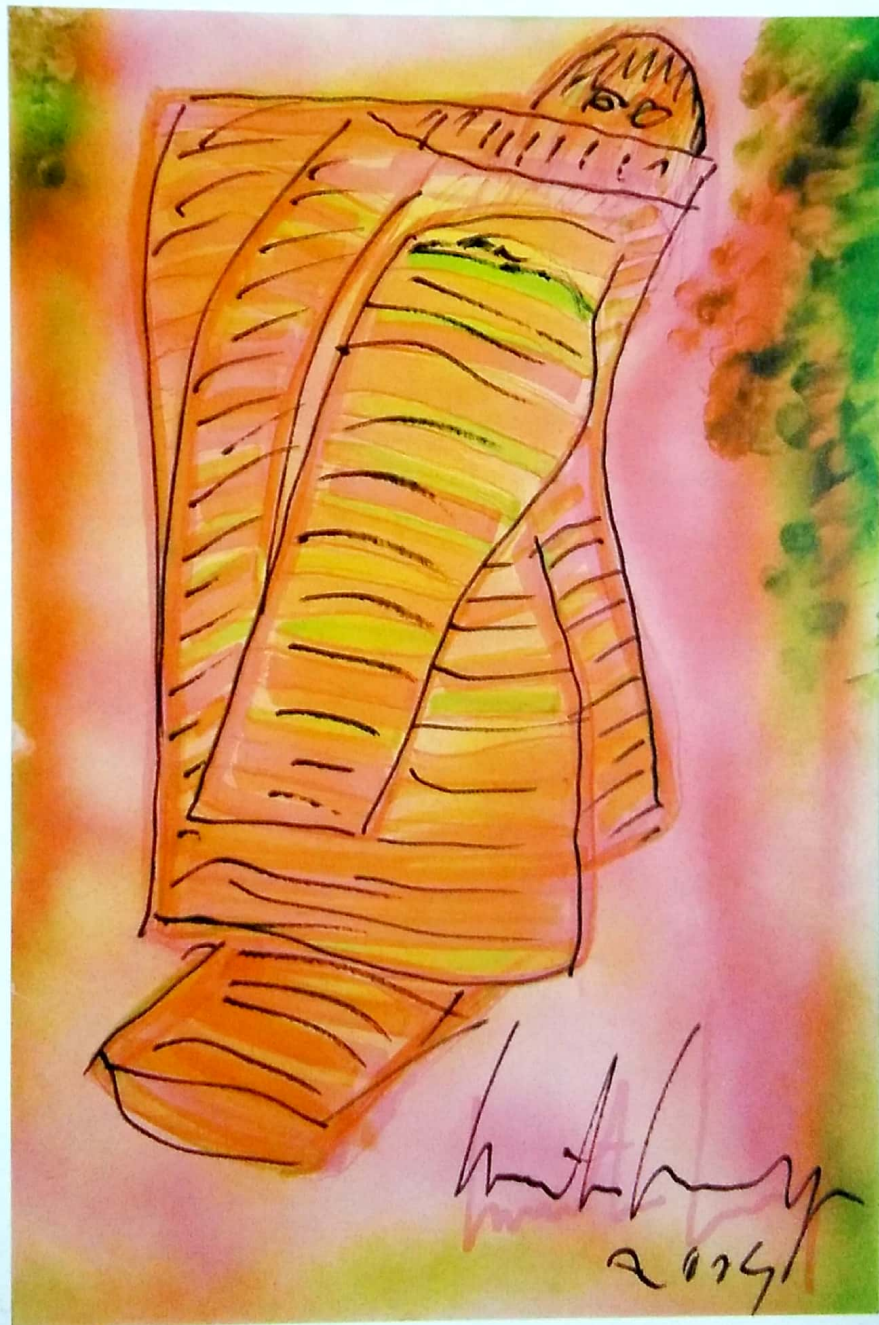
una tendencia que se expresó a través del cruce de distintas poéticas: el arte *pop*, el *pop argentino*. Si el *pop* internacional reflejaba las condiciones globalizadas del mundo contemporáneo, lo cierto es que cada cultura popular urbana tenía sus íconos y tabúes particulares. En nuestro medio, objetos y ambientaciones de la época hablaban del deseo de la liberación sexual. Por entonces, la identidad de género parecía desdibujarse. Asomaba con timidez una estética *gay* que endiosaba el hedonismo, la sofisticación, lo artificial y el gusto culto por lo *cursi*, como se denominó entre nosotros al *kitsch*. La pequeña anécdota cobra la importancia de un gran tema. Los artistas se mostraban como estrellas de consumo masivo y lo cotidiano, paródicamente, se convertía en épico. La moda y la decoración, tradicionalmente artes aplicadas,

fueron vistas como experiencias tales que comunicaban tanto que el arte. Fueron *life-style* y tenían una imagen del mundo contemporáneo. Una estética surgió de la publicidad y el consumo, de las subculturas y de la historia del arte del momento. Con esta irreverencia muchos artistas jugaron con la identidad colectiva simbólica en la bandera nacional, para crear otra bandera sin fronteras: *unisex*. La juventud reina y con la aceleración de la aventura psicodélica propuso la liberación de la conciencia para una creatividad sin restricciones. La imagen se cida por las percepciones y se traspasó también a la publicidad. Nuevos materiales como el plástico y el acrílico se convirtieron en sinónimo de modernidad. Se usaron también masivamente para el diseño. El poster, pieza

Marta Minujín (1941)

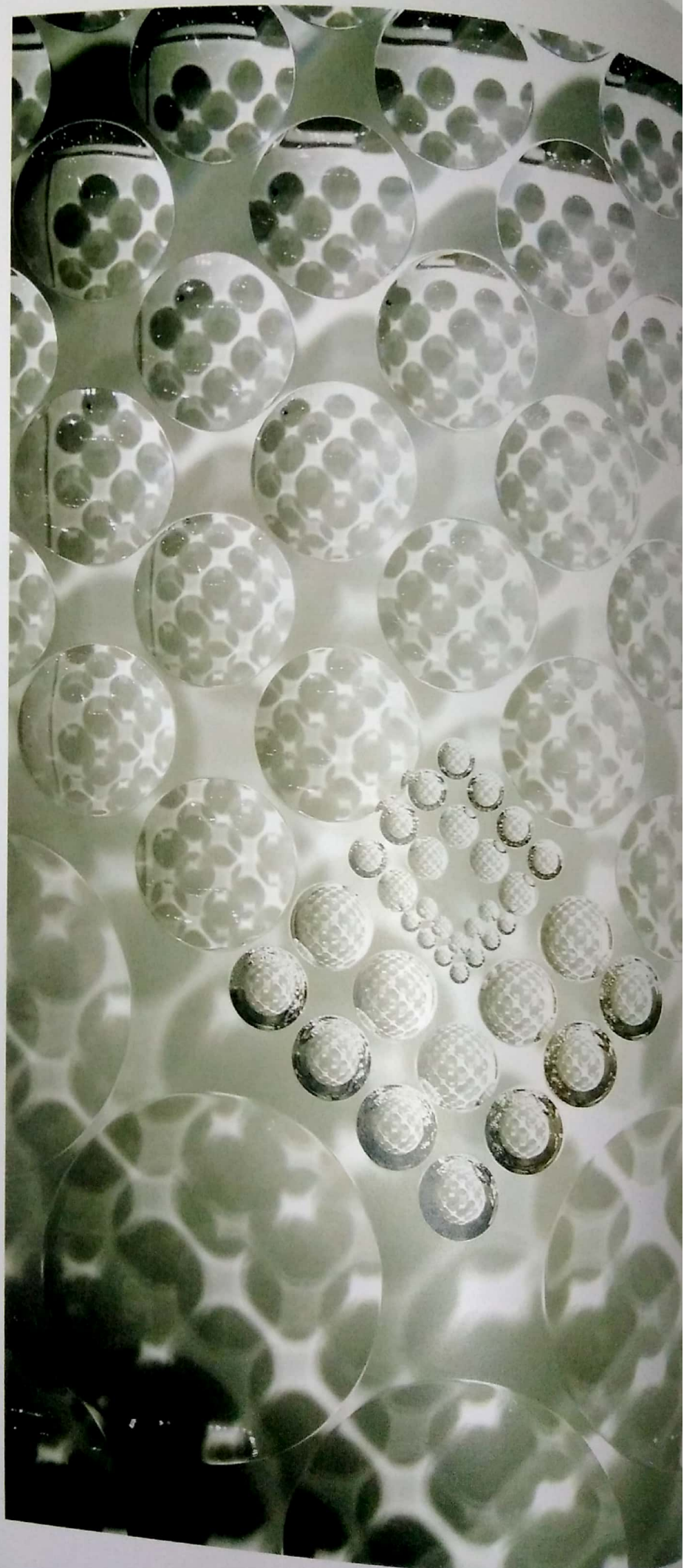
Sin título (Serie de los colchones), 2004
acuarela s/papel, 49 x 34,5 cm

Con *Eróticos en technicolor* (sus "colchones" de 1964), Minujín obtuvo el Premio Nacional de Instituto Di Tella en 1964. Las distintas formas blandas, orgánicas, se interpenetraban en alusión a una relación sexual. La idea de participación y desalienación por medio del juego, está siempre presente en la obra de Minujín.



Rogelio Polesello (1939)
Sin título, 1969 (detalle)
acrílico, 219 x 105 x 2,5 cm
Obra perteneciente a la colección Killka

Luego de un breve paso por el *Informalismo*, Polesello se concentró en la exploración de las leyes de la óptica. Trabajó con grandes placas de acrílico –el material moderno por excelencia en aquellos años– que actúan como lentes convergentes y divergentes, modificando la percepción del entorno



Gyula Kosice (1924)

Dos gotas de oro
acrílico y agua, 35,5 x 13,2 x 6 cm

Fundador del arte *Madí*, la primera obra en la que utilizó el agua como elemento plástico fue en 1946. En 1968 realizó *150 m de lluvia en la calle Florida*. A fines de la década proyectó la *Ciudad hidroespacial*



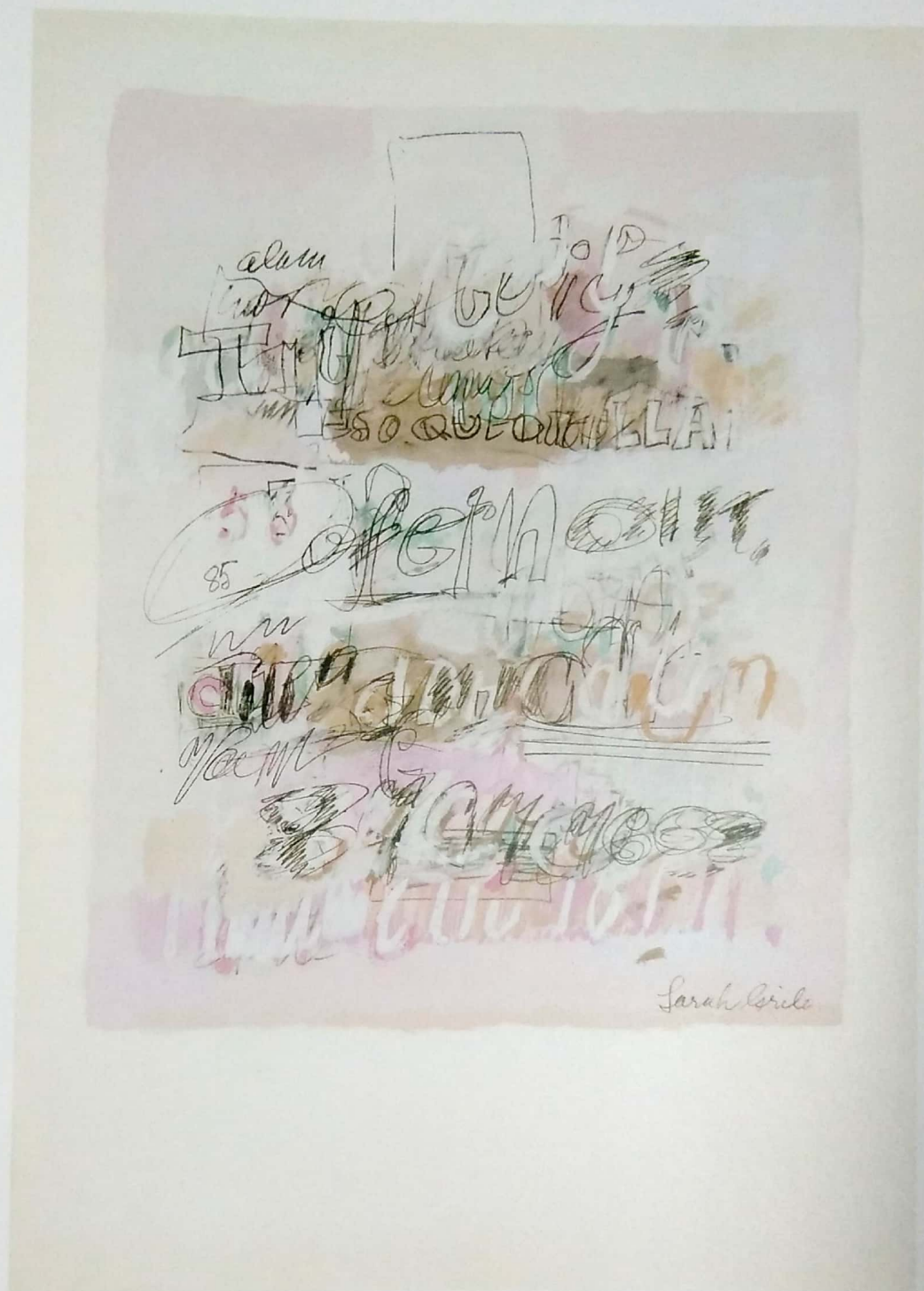
de circulación masiva, comunicaba y ambientaba los hogares de una clase media ávida de novedades. La ambientación, la instalación y el uso de medios combinados nacieron de la experimentación de aquellos años.

Retrospectiva

La segunda mitad de la década trajo una verdadera ola de cuestionamientos y posiciones enfrentadas entre los propios artistas y también con las instituciones. La situación política luego del golpe de estado de 1966 incrementó su tensión y el descontento se manifestó en todos los ámbitos, también el cultural. La validez de la vanguardia, su verdadera incidencia social, fueron temas que llevaron a una completa reconfiguración del campo artístico. Algo estaba llegando a su fin... Pero, aún así, la experimentación,

verdadero paradigma de la época no cesó hasta entrada la década del setenta. La provocación del gesto anticonformista o libertario; la interdisciplinaridad del arte en que moda, diseño, plástica, poesía y publicidad confluyeron, son atributos de los sesenta cuya pervivencia resignificada se verifica en el arte actual. Esta es, sin dudas, parte de la herencia de la *era del disenso*. Hacia 1970, los centros de arte del ITDT se cerraron en la calle Florida. Se cerraron al público, se abrieron a la historia y al mito. Al mito como lo entendía Roland Barthes: a un estado *oral* de la realidad que, como tal, se encuentra abierto a la apropiación de la sociedad.

Sarah Grilo
Horizonte, 1985
óleo s/papel, 50,5 x 42 cm



Fernando Maza (1936)
Composición, 1961
témpera s/papel, 46 x 59,5 cm



Kazuya Sakai

Abstracción, 1961

técnica mixta s/papel, 59,5 x 47 cm



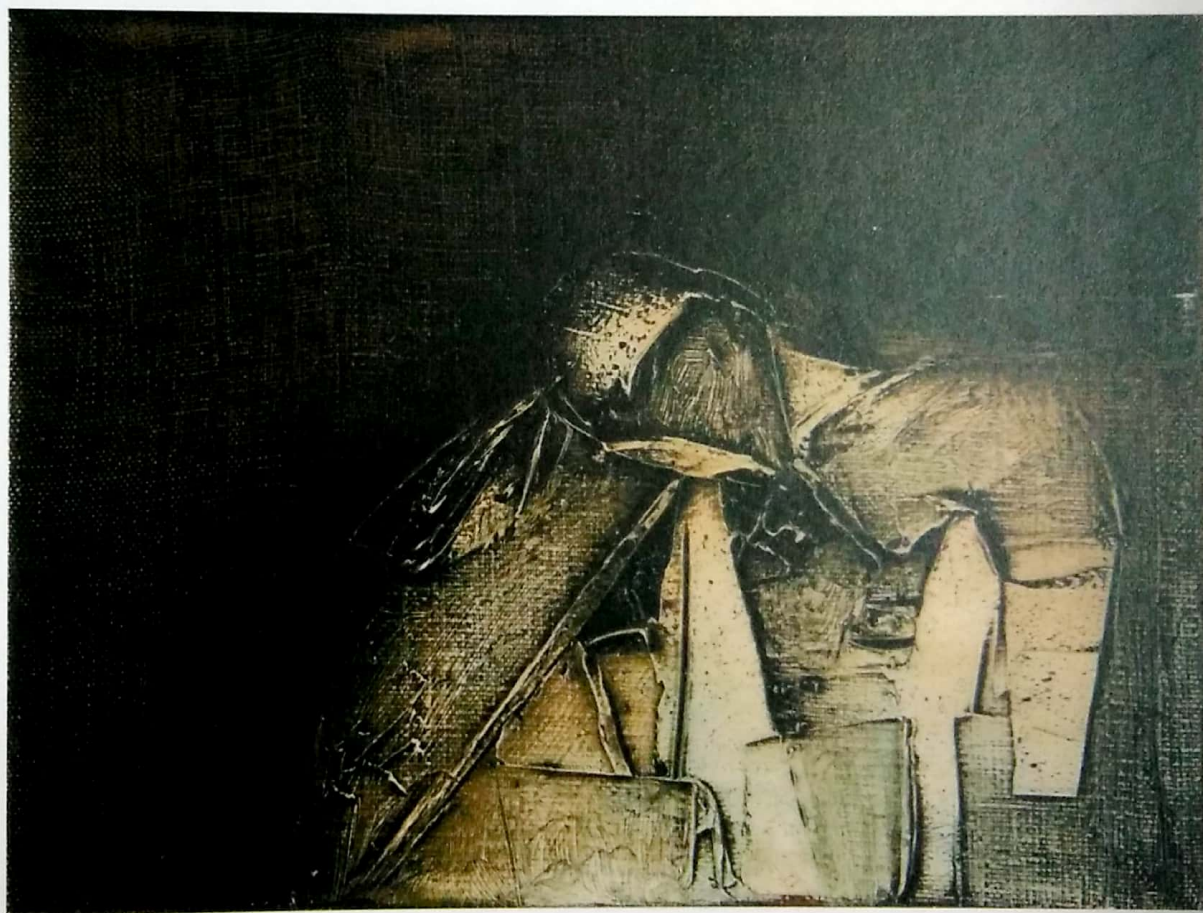
Mario Pucciarelli (1928)
Neo paesaggio, 1966
técnica mixta s/tela, 130 x 99 cm



Víctor Chab

Pintura, 1963

óleo s/tela, 30,5 x 40,5 cm



Fernando Maza

Composición en verde, 1961

óleo s/tela, 100 x 127 cm



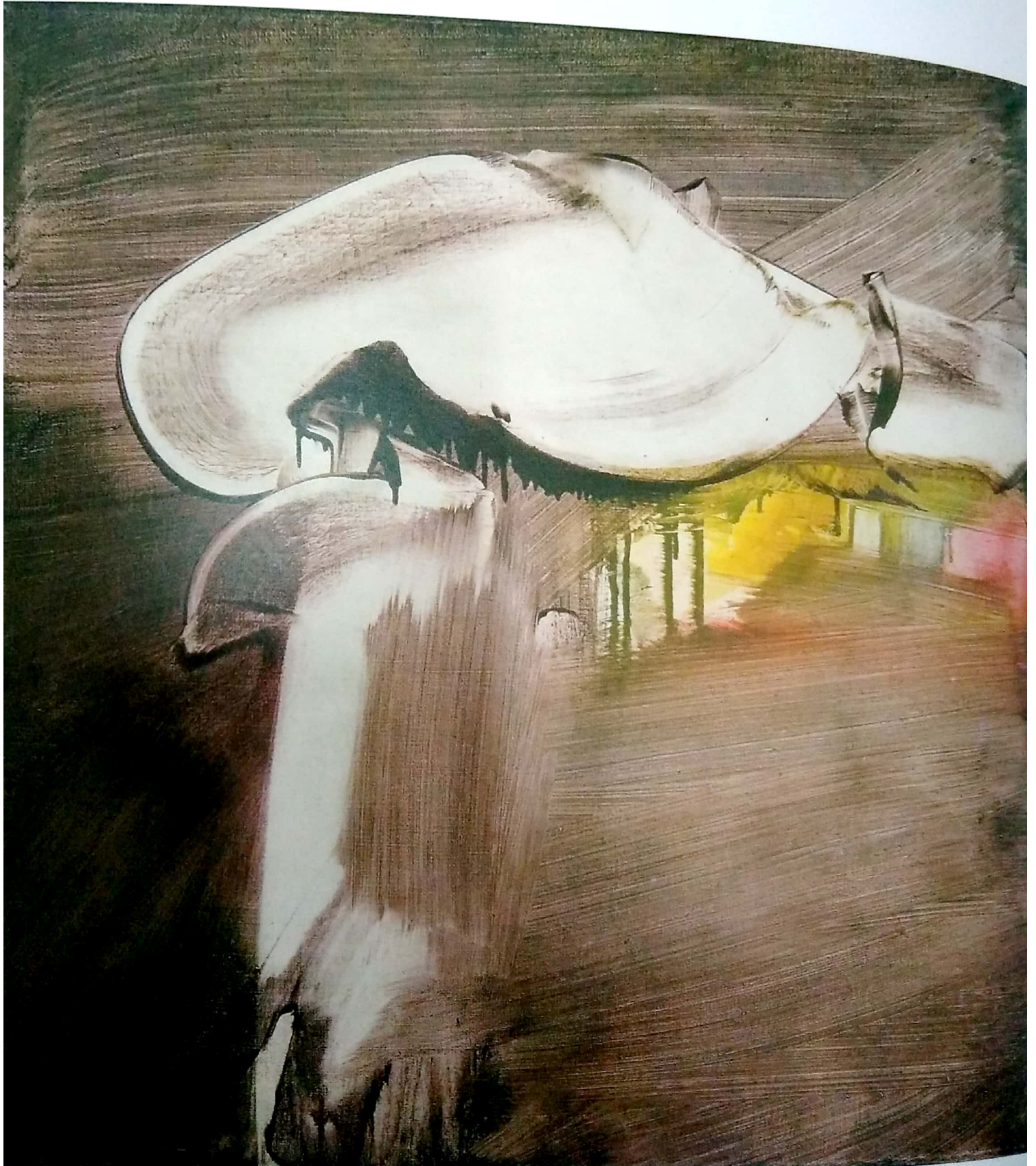
Antonio Seguí (1936)

Abstracción informal, 1961

papel y óleo s/tela, 70 x 50 cm



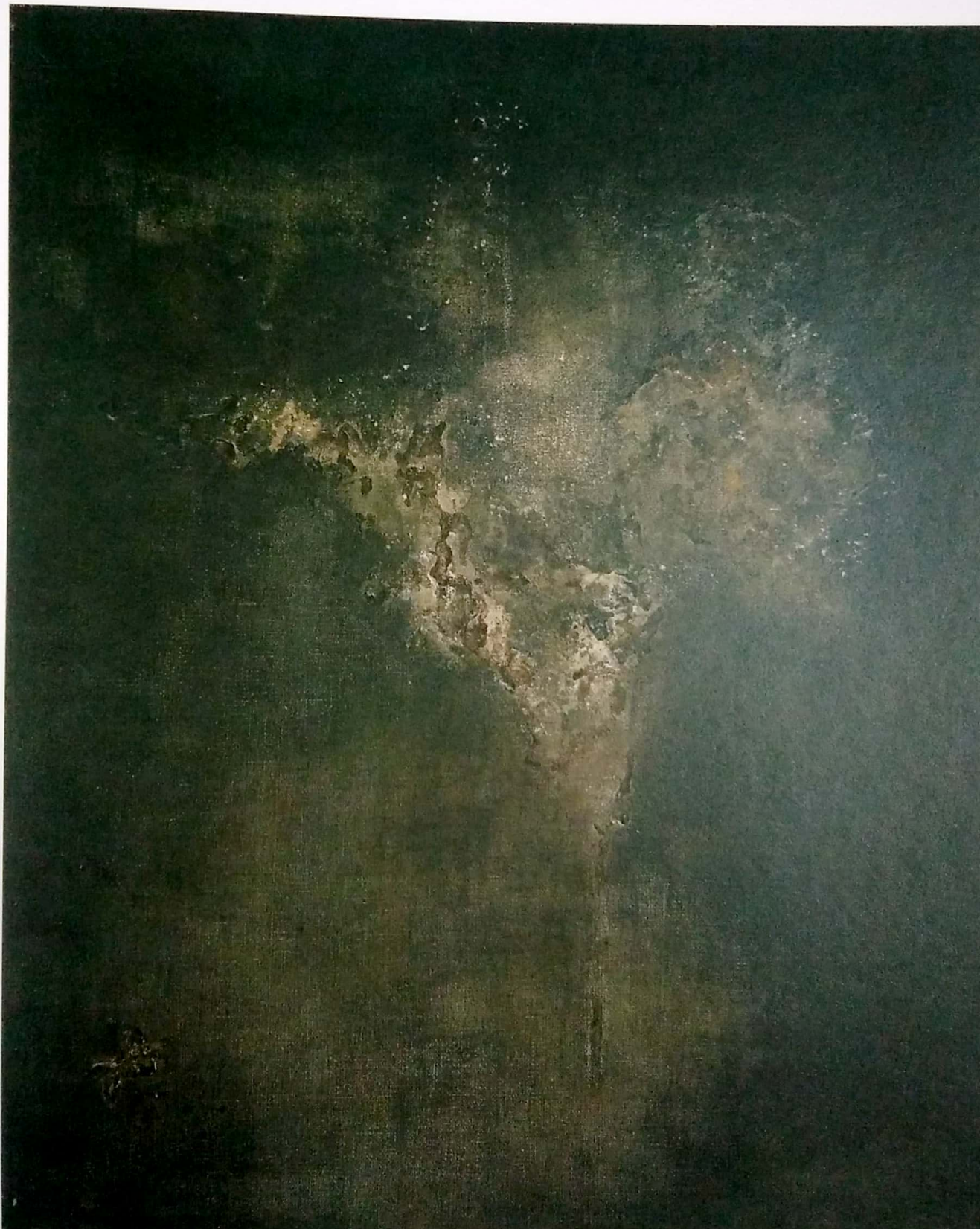
Rogelio Polesello
Composición, 1964
óleo s/tela, 81 x 81



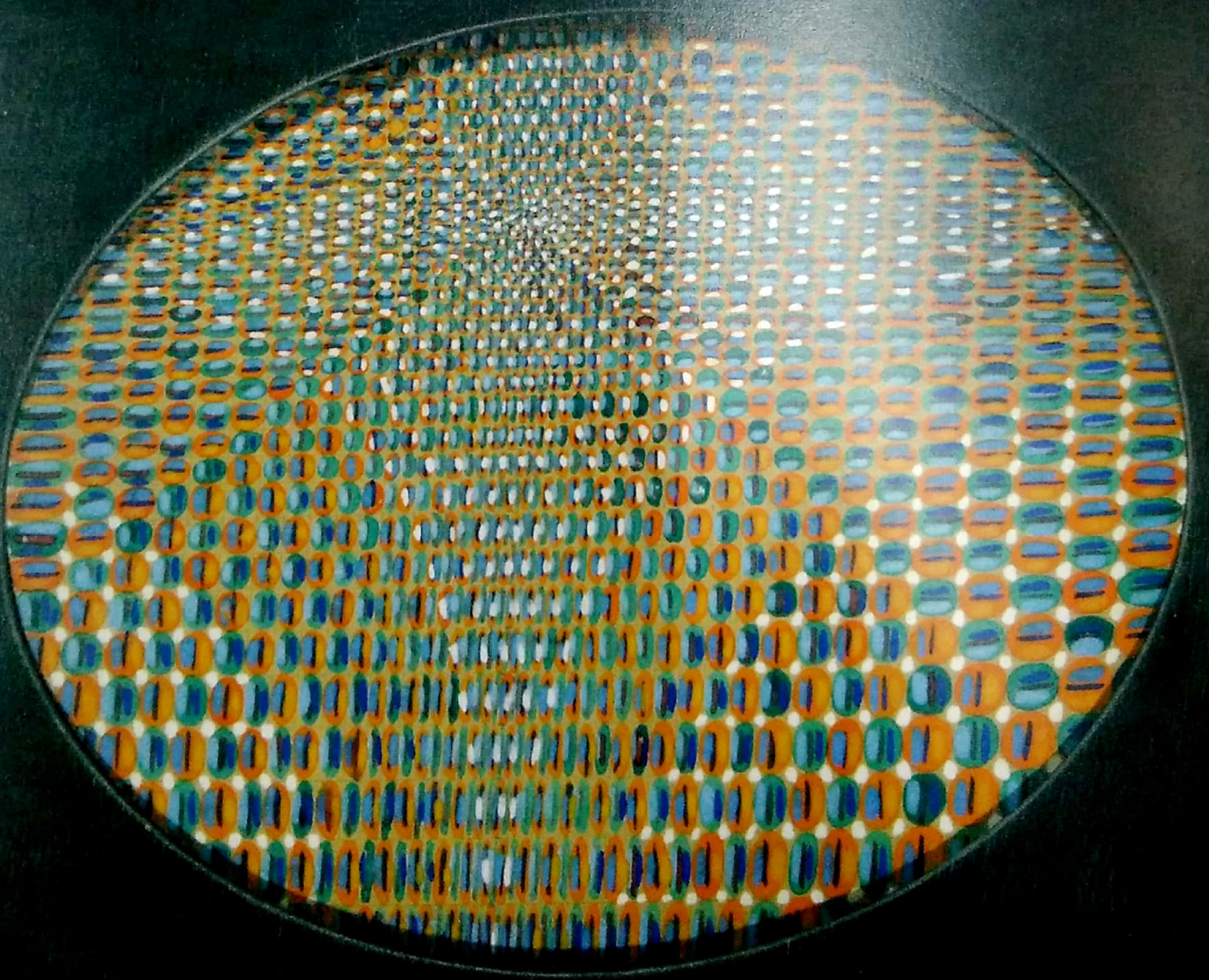
Dalila Puzzovio

Necrobiosis, 1961

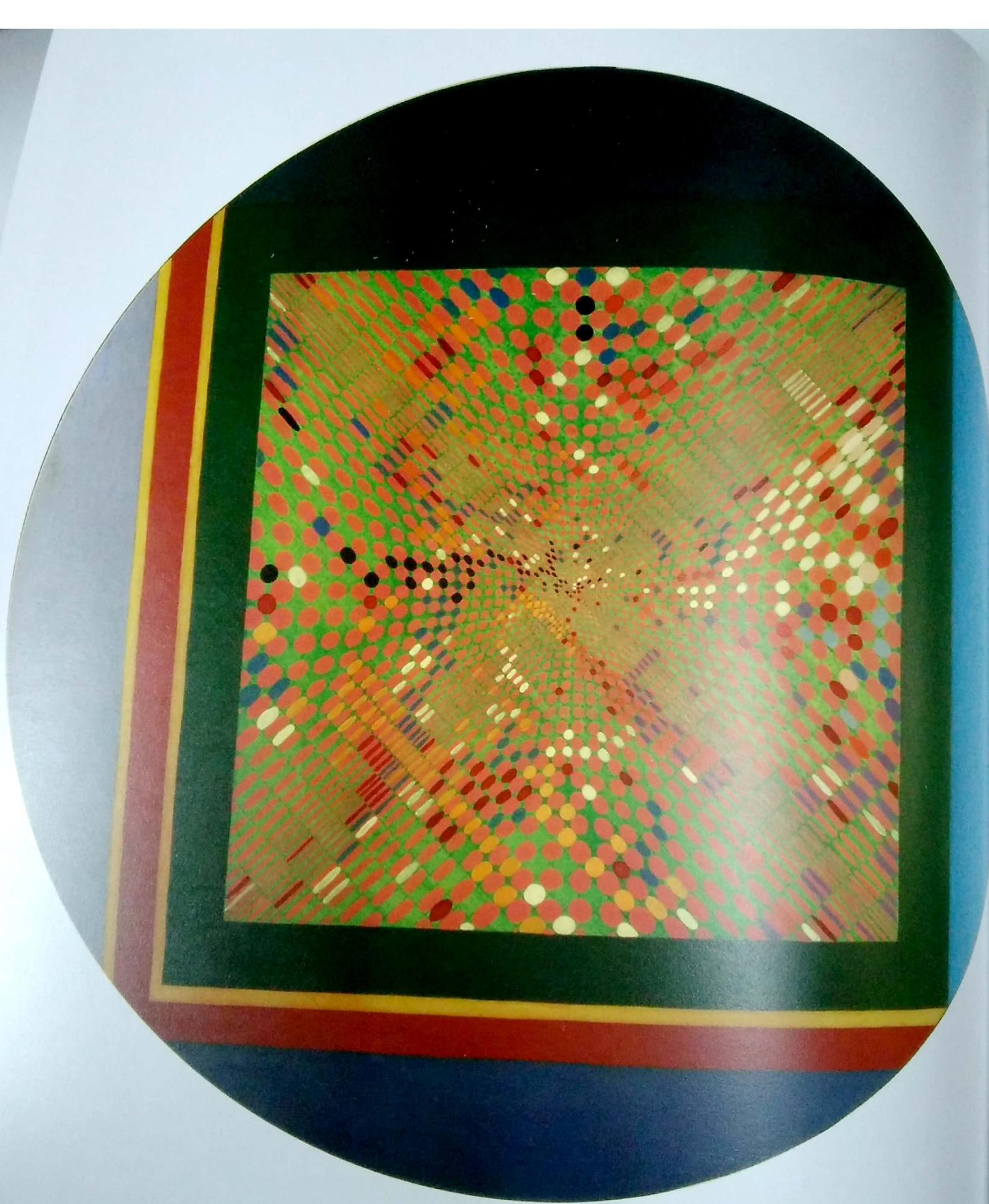
técnica mixta s/tela, 82 x 67 cm



Carlos Silva
Protosyncelle, 1967
témpera s/cartón, 40,5 x 34 cm



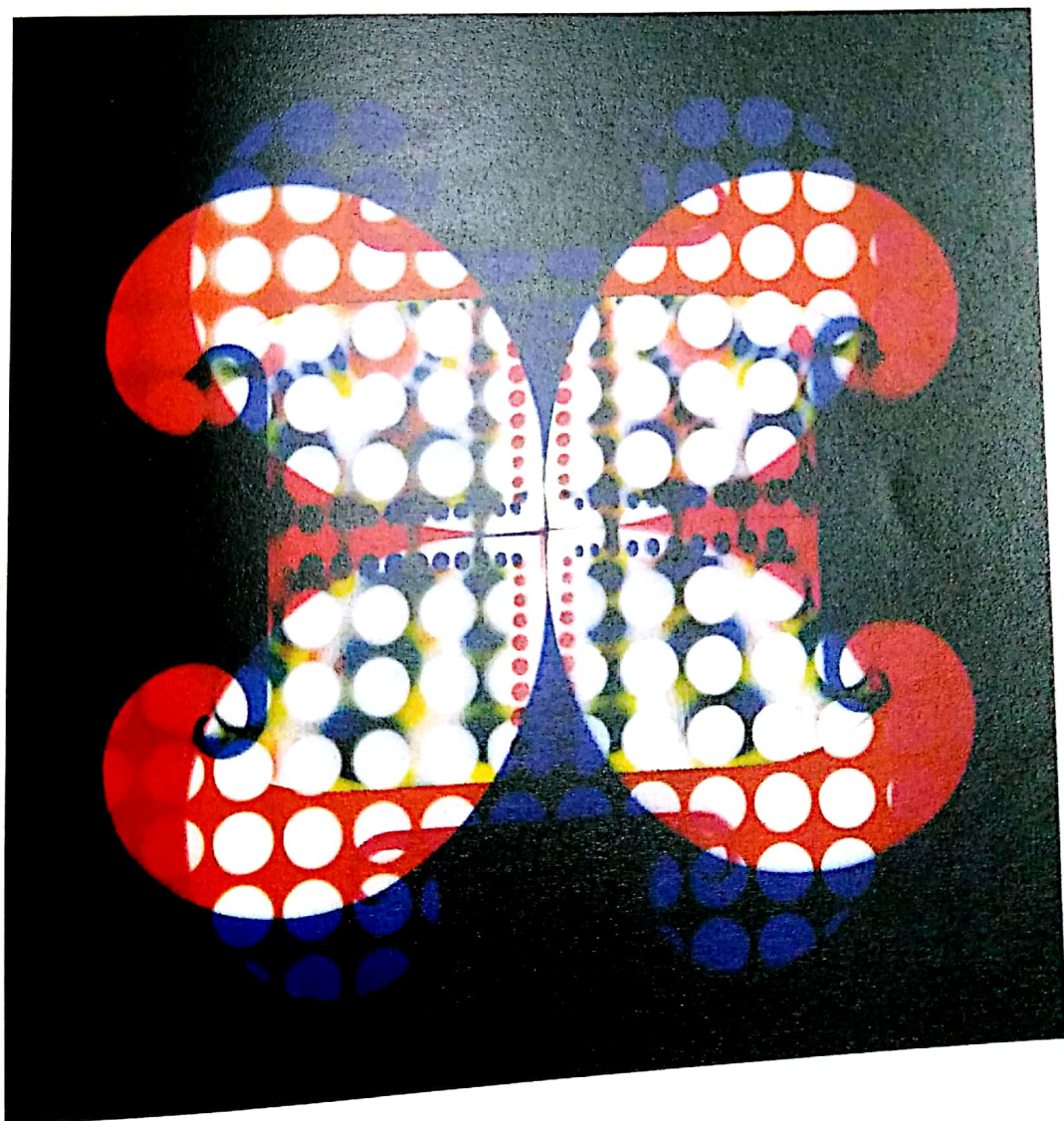




arte60

Carlos Silva
eaux, 1973
ilico sobre hardboard, ø 91 cm

Rogelio Polesello
Colorimetría, 1971
acrílico s/tela, 52,3 x 52,3 cm



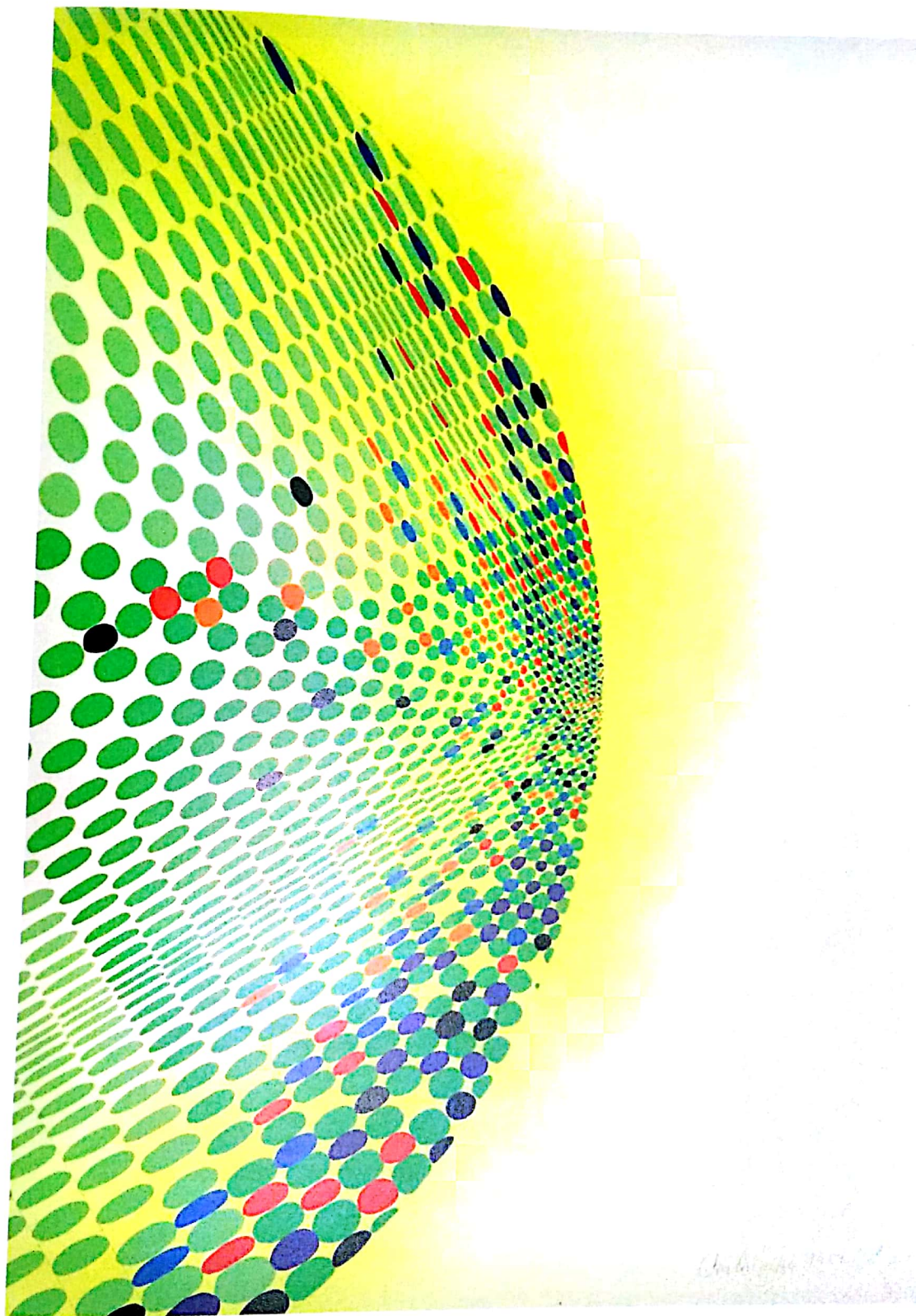
Carlos Silva

AGI, 1970

acrílico s/tela, 30,5 x 30,3 cm



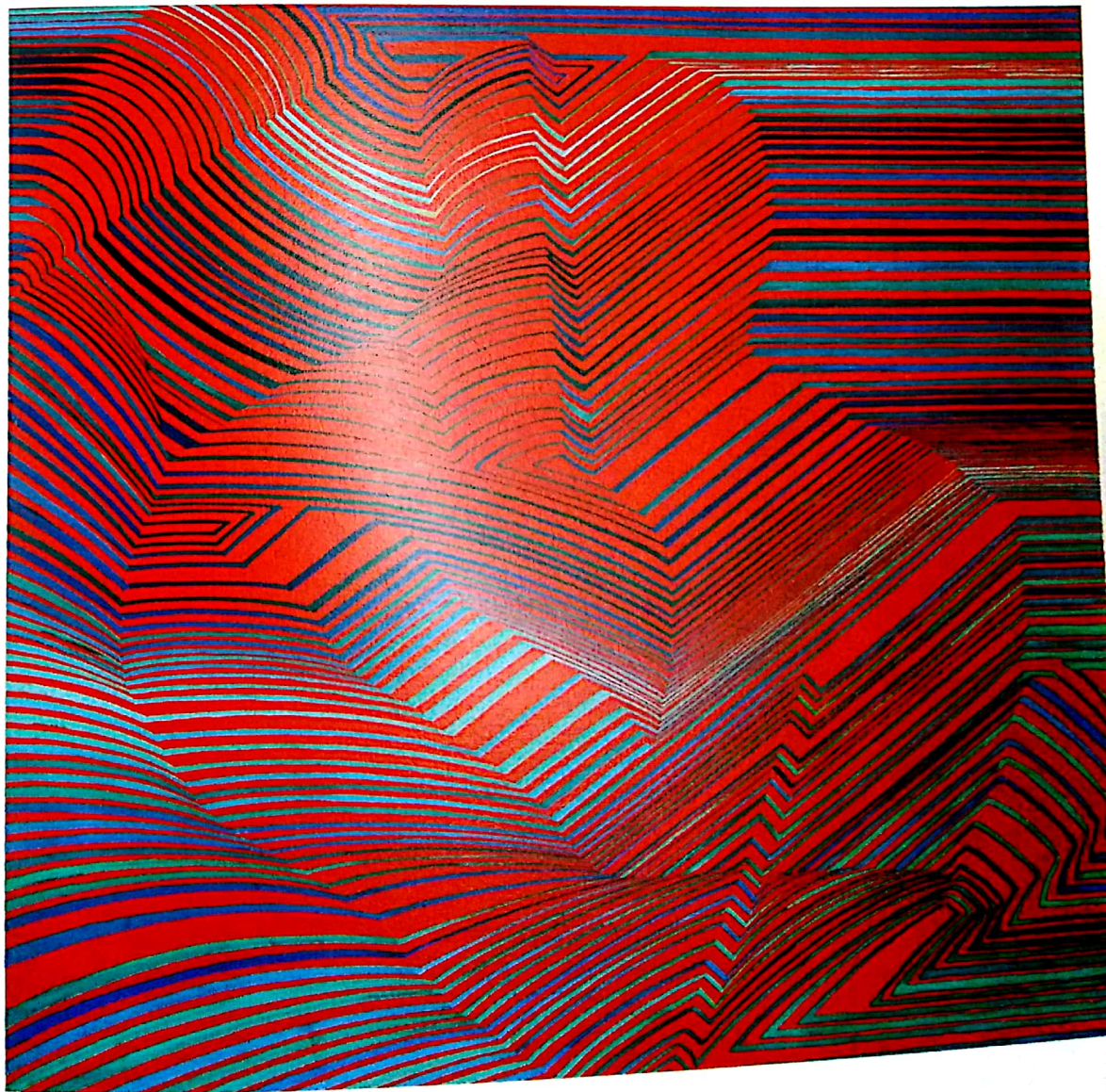
Carlos Silva
Brissos, 1969
tempera s/papel, 63,5 x 45 cm



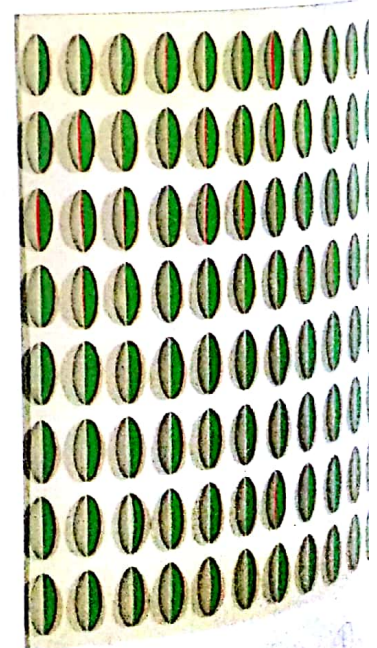
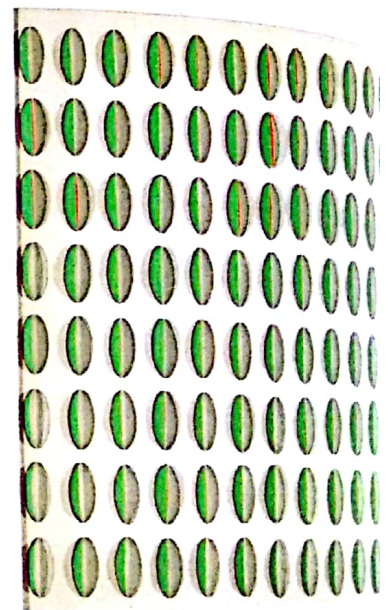


Josefina Robirosa (1932)
en la playa, 1971
tela, 60 x 60 cm

Josefina Robirosa
Abstracción, 1968
óleo s/tela, 39 x 39 cm

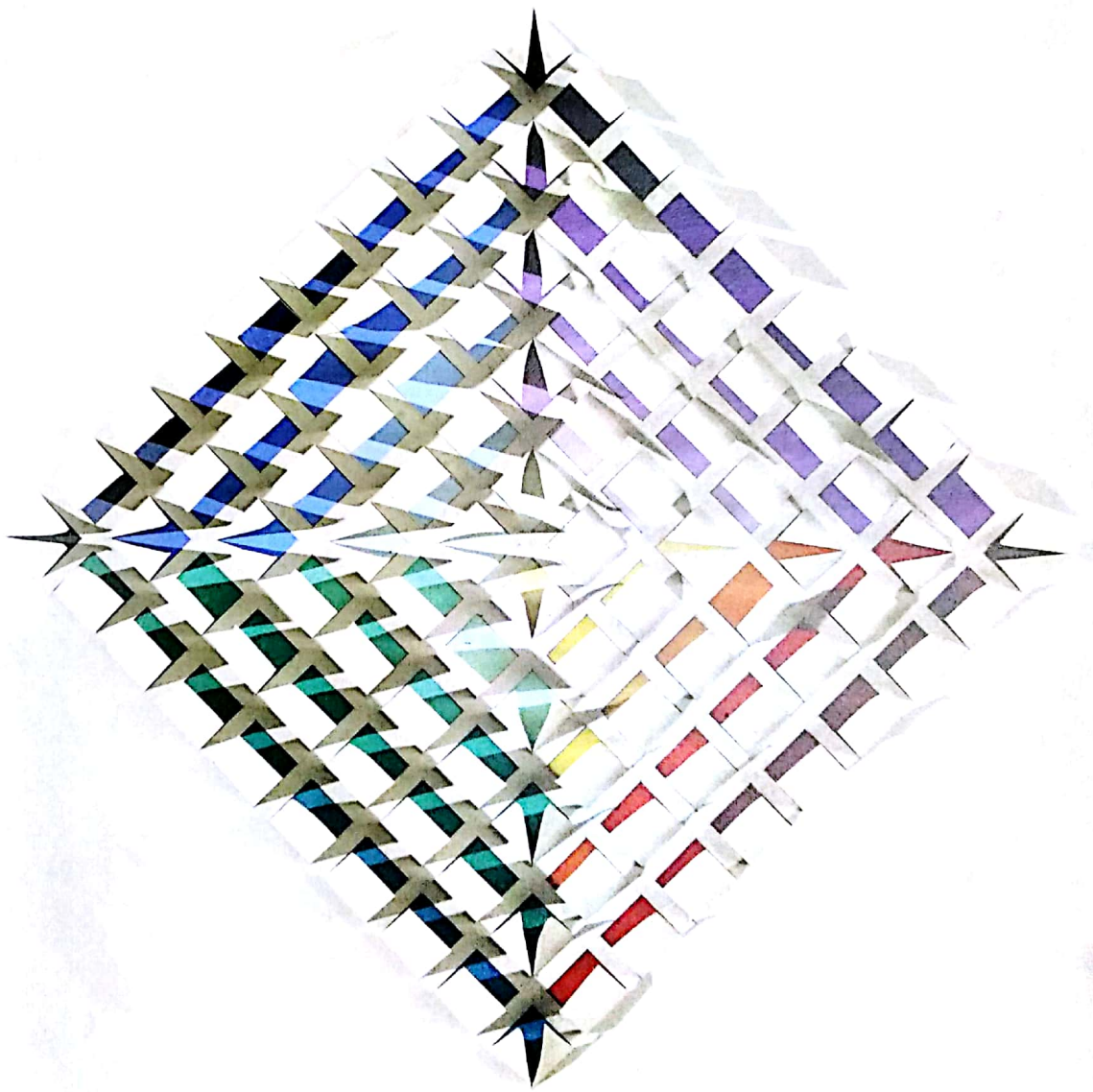


Juan Carlos Romero (1931)
Dialécticas pares, 1970
xerografía s/papel, 44 x 42,5 cm



Dialécticas pares

Alejandro Puente (1933)
Composición, 1971
papel y témpera s/papel, 65 x 48 cm

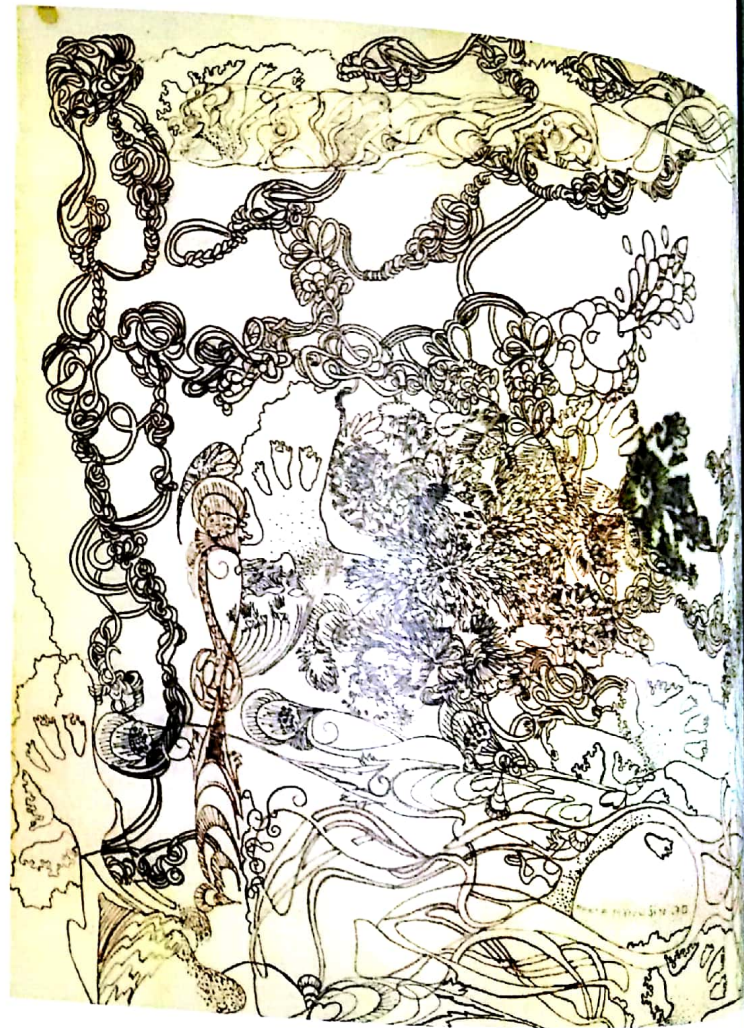


Alejandro Puente
1971

Marta Minujín

Dibujo psicodélico I, 1970
tinta s/papel, 74 x 64 cm

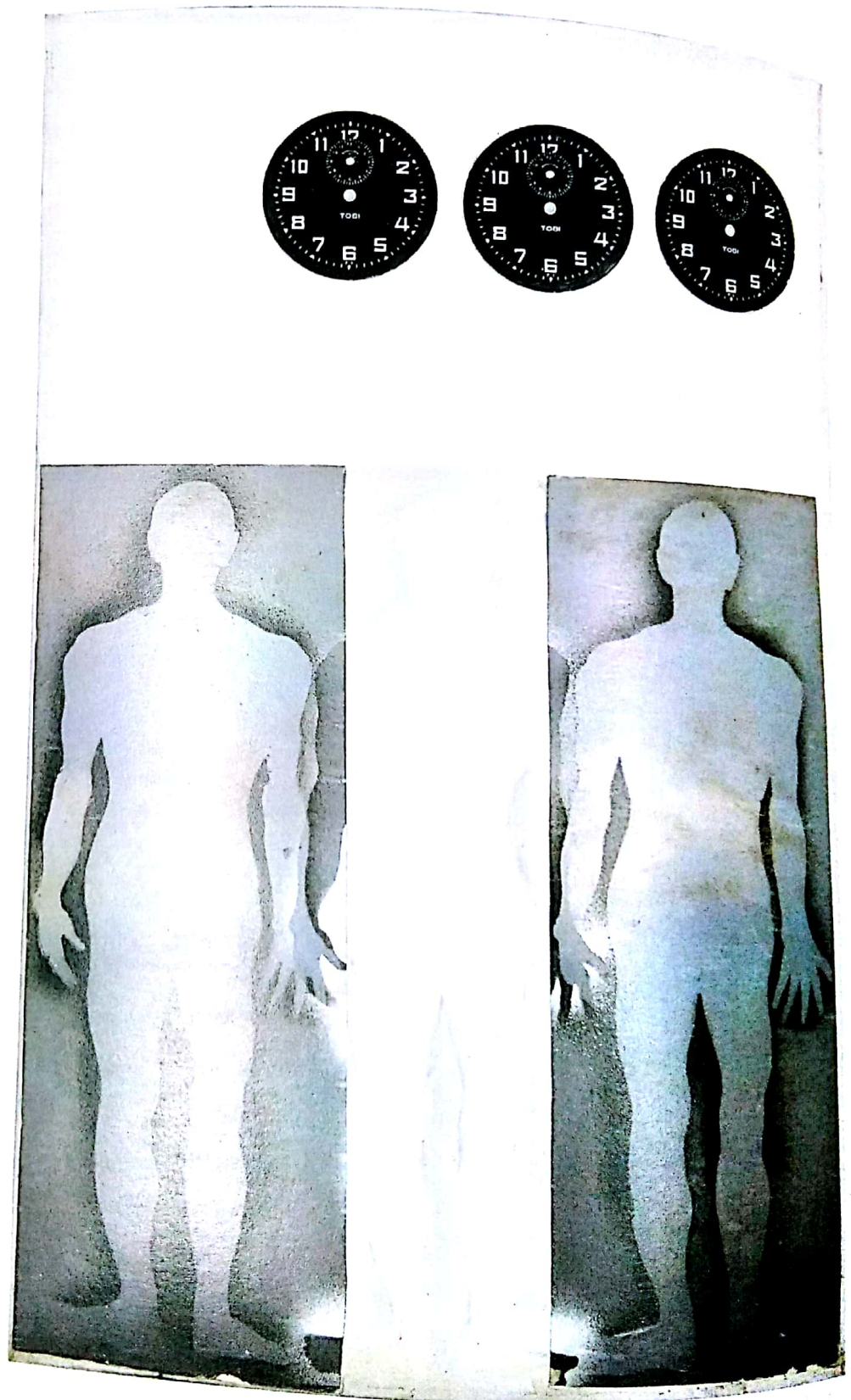
Dibujo psicodélico II, 1970
tinta s/papel, 49 x 51 cm



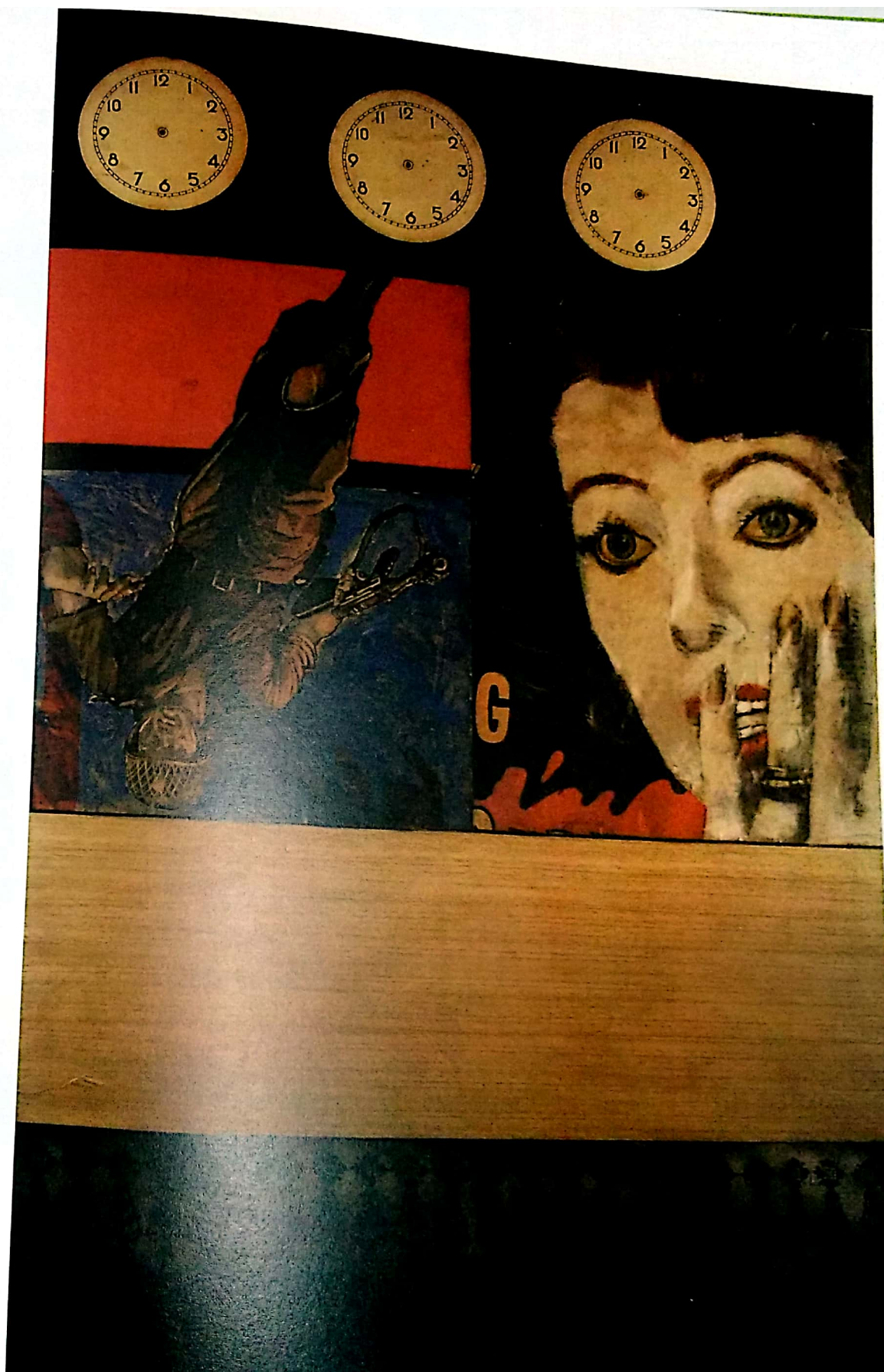
Marta Minujín
Ensoñación múltiple del martes, 2007
técnica mixta, h. 160



Charlie Squirru
La sombra húmeda, 1964
collage s/tela, 79,7 x 49,5 cm



Charlie Squirru
La maga excitada, 1964
collage y esmalte s/tela, 155 x 99,7 cm



Delia Cancela / Pablo Mesejean

Sin título, 1967

tinta y lápiz color s/papel, 35,5 x 22,8 cm

Sin título, 1967

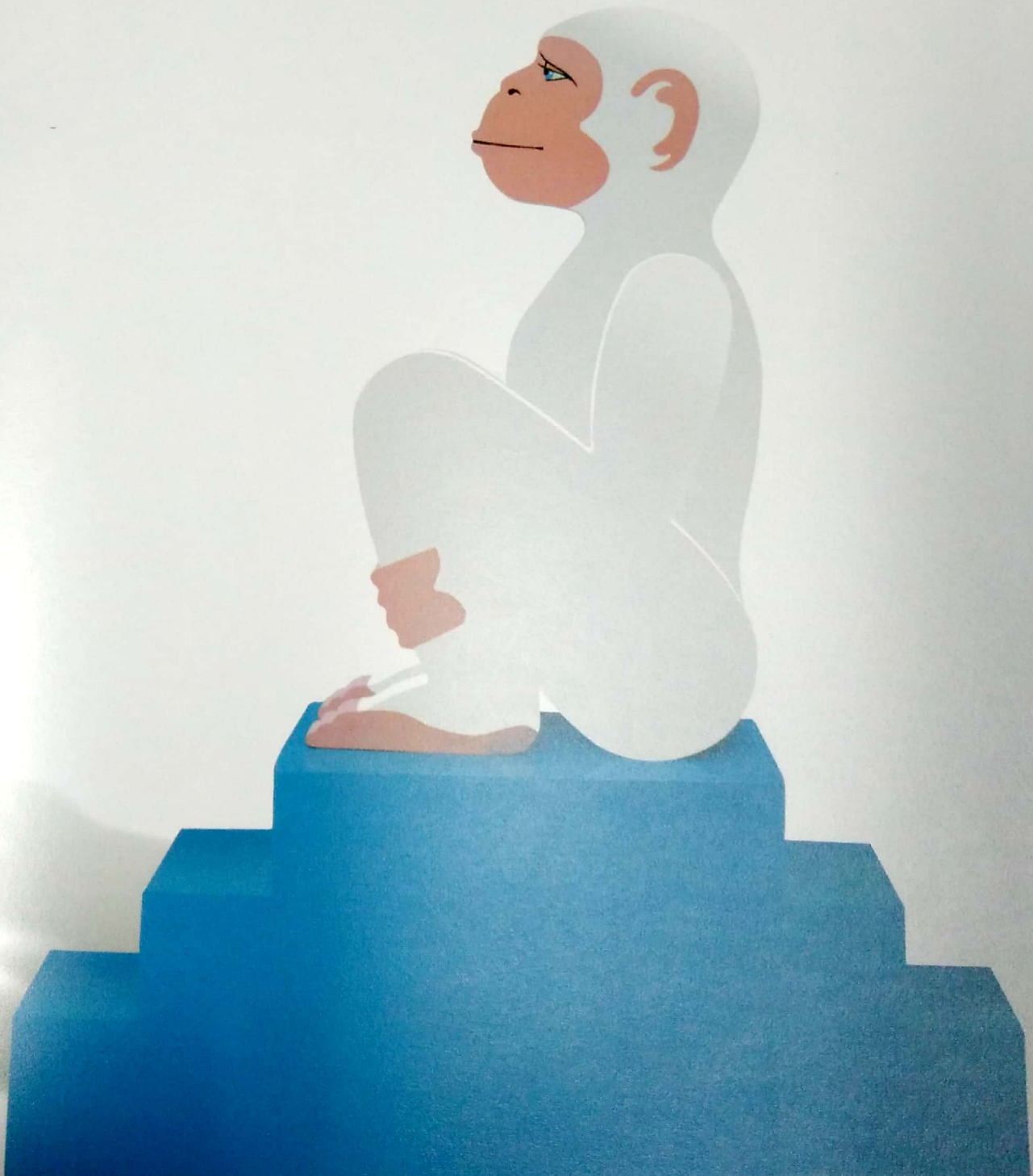
tinta s/papel, 32,4 x 24,7 cm

Sin título, 1967

tinta y lápiz color s/papel, 32,5 x 22,8 cm



Edgardo Giménez (1942)
Mono albino, 1967-2007
acrílico, 150 x 40 x 25 cm





Dalila Puzzovio
Dalila doble plataforma, 1967-1997
metal, acrílico, luces y zapatos,
300 x 300 x 30 cm

Luis Fernando Benedit (1937)
Corte transversal, 1968
esmalte y témpera s/papel, 63 x 48 cm



arte60: the era of dissent

María José Herrera

The paradox between *acceptance* and *dissent* goes a long way towards providing an explanation for the origins of a particular form of narrating what happened to art in the 1960s. At any rate, this is what Thomas Crow¹ believes when he describes the circumstances surrounding the field of art in the United States in the face of a new and highly provocative art which nonetheless was quick to find a market. The markedly insipid reaction of the general public towards this new and successful style points to the contradiction inherent to the phenomenon of the cutting edge. Growth and optimism in an imperfect universe marked by dramatic civil and military conflicts. Crow's take on the situation also proves to be an effective way of narrating the unfolding of the 1960s in Argentina: a decade branded by the rise and fall of a politico-economic model. At a domestic level, there was the modernization of industry, the rise of the middle classes, an opening up to international markets,

freedom and a new cultural impulse and also, the military coup of 1966, censorship, the 'Cordobazo', the popular uprising in the city of Córdoba which was brutally crushed by the military on the orders of Onganía's government and the unease among students and unions. Abroad, the Cuban Revolution, the Vietnam War, the struggle for human rights, the French May Movement... All this and much more took place, each event leaving its mark on the way people understood society and art.

Meanwhile, Buenos Aires was also experiencing a process of growth. The artists of the vanguard challenged convention with an art which cast off tradition and aspired to be enjoyed by all. Most of the time, they did not achieve this, sparking controversy and polemics instead. However, the 1960s were the hay days for art and its market: there was a project to modernize the institutions under way and one of its undisputed stars was the Torcuato Di Tella Institute. Today, fifty years

¹ Thomas Crow, *The rise of the sixties. American and European Art in the Era of Dissent*. (New York: Harry N. Abrams Publishers, 1996).

after it was created, both the light and shadow it cast have been the subject of intense critical study and the paradoxes it represented have been analyzed. However, there is unanimity as to its relevance at the time and to the scope of its projects, particularly when we see the effect these continue to have on the present. In fact, many of the trends it set and the artists that passed through the doors of its art centers in Florida street are now the most representative of contemporary art in Argentina today.

At the Di Tella Institute, culture was managed efficiently by means of interdisciplinary work, corporate sponsorship and international promotional activities.

Arte60 shows four trends which characterized art in the 1960s in the collections put together by the gallery Angel Guido Art Project: free abstract art, informalism, neo-abstract art and pop art. These styles were each presented, nurtured or prized at the

arte60

Di Tella Institute during the polemic and oft-remembered years of its existence.

Abstract art

By the end of the 1950s, Abstract Art had already provoked a number of skirmishes. The most recent one, Concrete Art, was in the process of becoming a style of modernity which reached out to embrace design and its industrial environment. Since then, abstract art had challenged a largely traditional audience, used to the presence of a narrative. But it had not yet called into check *good taste*, as Informalism was shortly to do. In opposition to the good form of the Modernist movement, the Informalists pressed for the *tache*, the dripping, the brush stroke of pure paint or of discarded material transformed into pictorial *anti-matter*. Part of the intentions harbored by the Informalists was goaded by the renewed presence of Surrealism. In 1956, the Venice Biennial paid Max Ernst its highest

accolade, while four years earlier, in 1952, the critic Aldo Pellegrini – also a Surrealist poet – invited two groups of artists to unite their efforts under the same banner of Modern Artists of Argentina. These groups included the artists formerly linked to the Concrete-Invention Art Association (Maldonado, Hlito, Prati, Iommi and Girola) and another group of independent artists (José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo and Hans Aebi). This new denomination of the Modern encompassed different visions of abstract art that had overcome the militant geometrics of Concrete Art. Lyrical abstraction was born as orthodoxy was left behind, the lines sketched by hand and the use of subjective ranges of color. Pellegrini also gathered a heterogeneous group of artists around him in 1957 under the common denominator of 'new free abstraction': *seven abstract painters* (Rómulo Macció, Clorindo Testa, Josefina Robirosa, Kasuya Sakai,

Marta Peluffo, Osvaldo Borda and Víctor Chab). A year later, the poet Julio Linás organized the group *Boa* – a paraphrasing of COBRA – the Argentine branch of the international *Phases* group, founded in Paris by Edouard Jaguer, also a poet. He proposed grouping together artists from different poetics arising from the encounter between Surrealism and Lyrical Abstraction.

Long live the painting of the imaginary! declared Jaguer, adhering to the principles of freedom, humor and poetry, the bases of the Surrealist movement.

In 1959 the Informalist Movement was launched in Buenos Aires, made up of Kenneth Kemble, Alberto Greco, Enrique Barilari, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Tomas, Luis Wells, and the photographer Jorge Roiger. The Informalist experience was not particularly vast, but the sheer force of its 'anti-aesthetic radicalism'² engendered a number of subsequent

² Thus named by Jorge López Anaya in his book, *Informalismo. La vanguardia informalista*. Buenos Aires 1957-1965. Buenos Aires: Ediciones Alberto Sendrós, 2003.

trends. Informalism opened the doors to experiments with materials that did away with the principles of form. Hence its freedom to affirm the supremacy of material and the actual physical body handling it. The *collage* was the method Informalism used to burst onto the stage using materials outside the realms of painting tradition, moving away from representation *per se*.

However, "physical phenomena express emotional states" according to Mario Pucciarelli, the winner of the First National Prize of the first edition of the Di Tella Awards in 1960. "Inside we can sometimes feel eaten up, other times destroyed: some days we feel blue, others grey: both color and form are able to express our most intimate feelings."³ The absence of man probably contributed to the audience's sense of unease at the time, all the more so when his very presence was implied by the signs of action on degraded matter of dubious origin and an innately precarious existence. It was precisely

Neo-figurative art, the movement that came immediately afterwards, which sought to return to the image of man by using a figuration that took advantage of the plastic and expressive qualities of Informalist Abstract Art. In the international context, during the second half of the 20th century, Existentialism nourished both Informalists and Neo-figurative artists in their search for that elusive image which would fill the cracks and fissures left by the war.

Many artists, if only briefly, adhered to the Informalist vision. Artists such as Antonio Seguí, Dalila Puzzovio and Rogelio Polesello made their first public appearances with works that were about gesture and matter.

Alongside Informalism and its derivatives lived other abstract manifestations of a Geometry characterized by the analysis of the mechanisms of visual perception. In 1958, the Optic-Kinetic artist Victor Vassarely held an exhibition in the *Museo Nacional de Bellas Artes*

Mario Pucciarelli, "Arte Informalista", 1961.
n: Pucciarelli. Patricia Rizzo Editora:
Buenos Aires, 2005, p. 104.

(National Museum of Fine Arts), causing quite a stir in the Buenos Aires art world at the time. In parallel, Julio Le Parc was in the throes of founding the *Groupe de Recherche de Art Visuel* (Visual Arts Research Group) with his European contemporaries in Paris, giving new meaning to the research undertaken by Vassarely. In Buenos Aires, the Generative Art movement, the brainchild of Eduardo Mac Entyre and Miguel Angel Vidal, was inaugurated at the Peuser Gallery in 1960 while other artists, such as Manuel Espinosa and Carlos Silva, worked independently in the same direction.

Optic Art was one of the paths taken by the concept of *participation* which was so characteristic of the 1960s. Virtual movement, insinuated by unstable sets of figure-background, juxtaposed patterns of lines and other visual effects which intrigued people from the point of view of materials and *machines*. "The eye replies", "The eye thinks", chanted these experiences

which struck echoes in the studies being carried out into the psychology of perception and semiotics. Both approaches revealed the collaboration carried out at an interpretative level which each and every individual practices when contemplating a work. In fact, the role of the contemplator was brought into jeopardy when he/she was obliged to become a *participant* through the use of his/her capacity for perception – Optic and Kinetic art – and because he/she found himself having to play and live through the different aesthetic experiences offered by happenings and 'ambientations'.

Pop art

"Art is for everyone" sang the sixties in the optimistic climate of the first half of the decade. This optimism was based on economic growth, the meteoric rise of the middle classes and new conditions which fostered contact with a lifestyle synonymous with international modernism. Thus the media had a

powerful role to play: Radio and print media, television with its 'brought to you live from...' format which exponentially expanded the boundaries of information dissemination current affairs magazines, all generated a sense of reality, creating fashions, keeping people up-to-date with changing customs, marking new tendencies in the consumption of culture. Towards 1966, an innovative trend emerged which was expressed through the confluence of different styles emerged: pop art, Argentine pop. Whereas international pop art reflected the globalized conditions of a contemporary world, each individual urban popular culture had its own icons and idiosyncrasies. In our environment, the objects and internal décor of the time spoke of the desire for sexual liberation. At the time, the identity of sexual genre seemed to be coming apart at the seams. A gay aesthetic was, rather timidly, raising its head above the parapet, eager to worship hedonism, sophistication, the artificial

and a cult taste for all things kitsch. In pop art, small anecdote began to receive the attention of much grander topics. Artists became the stars of mass consumption and the daily trappings of life took on shades of the epic. Fashion and decoration, traditionally applied arts were seen as vital experiences which communicated as much, if not more than, art itself. They were about a lifestyle, and they proposed specific images of a contemporary world.

An aesthetic which rose from advertising and consumption, subcultures and comic strips invaded the art of the times. With a haughty irreverence, many artists scorned the collective identity symbolized in the national flag and swore allegiance to another flag without frontiers, flower power and all things unisex. Youth reigned supreme while lust for excitement spurred adventure. Psychedelic art proposed the liberation of consciousness to enter a realm of creativity without restrictions. The image

produced by altered perceptions also moved into advertising.

New materials such as plastic and acrylic became synonymous with modernity and were also used in a widespread fashion in art and design.

The poster, a graphic work designed for mass consumption, communicated and decorated the homes of a middle class avid for the new. Decoration, installations and the combination of different media were the results of the many forms of experimentation carried out over those years.

Retrospective

The second half of the decade brought with it a veritable wave of questions and polemics between the artists themselves and also the institutions. The political situation following the coup in 1966 led to greater tension and unease spilled over into the public domain, including culture. The validity of the vanguard and its sphere of influence on society were issues which led to a

complete reconfiguration of the artistic field. Something was coming to an end... But even so, experimentation, the true paradigm of the times did not properly cease until well into the 1970s. The provocation inherent to an anti-conformist or libertarian attitude, the interdisciplinary nature of an art in which fashion, design, visual arts, poetry and advertising converged are peculiar to the 1960s, a decade whose re-signified survival can be seen in art today.

This is without a doubt, part of the heritage of the *era of dissent*. Towards 1970, the art centers of the Di Tella Institute in Florida street were closed. But although they were closed to the public, they were opened to history and legend. To myth, as understood by Roland Barthes: to an oral state of reality which as such is open to the appropriation of society itself.

lista de obras [check list]

Luis Fernando Benedit (1937)

Corte transversal, 1968
esmalte y témpera s/papel [enamel and gouache on paper],
63 x 48 cm

Víctor Chab (1930)

La hora de las desapariciones, 1965
papel y óleo s/tela [paper and oil on canvas], 99 x 80 cm

Pintura, 1963
óleo s/tela [oil on canvas],
30,5 x 40,5 cm

Delia Cancela (1940) -

Pablo Mesejean (1937-1986)

Las bellas, 1968
tinta y lápiz color s/papel [ink and color pencil on paper], 55,3 x 38 cm

Sin título, 1967
tinta s/papel [ink on paper], 35,5 x 23 cm

Sin título, 1967
tinta y lápiz color s/papel [ink and color pencil on paper], 35,5 x 23 cm

Sin título, 1967
tinta y lápiz color s/papel [ink and color pencil on paper], 32,5 x 24,7 cm

Manuel Espinosa (1912-2006)

Sin título, 1971
óleo s/papel [oil on paper], 47,5 x 47,5 cm

Edgardo Giménez (1942)

Mono Albino, 1967-2007
acrílico [acrylic], 150 x 40 x 25 cm

Sarah Grilo (1921-2007)

Antes, 1970
óleo s/tela [oil on canvas], 39 x 37 cm
Horizonte, 1985
óleo s/papel [oil on paper], 50,5 x 42 cm

Gyula Kosice (1924)

Dos gotas de oro
acrílico y agua [acrylic and water], 35,5 x 13,2 x 6 cm

Fernando Maza (1936)

Composición en verde, 1961
óleo s/tela [oil on canvas], 100 x 127 cm

Composición, 1961
témpera s/papel [gouache on paper],
46 x 59,5 cm

Eduardo McEntyre (1929)

Mandala en rojo II, 1969
acrílico s/tela [acrylic on canvas],
149,5 x 99,5 cm

Marta Minujín (1941)

Dibujo psicodélico I, 1970

tinta s/papel [ink on paper], 74 x 64 cm

Dibujo psicodélico II, 1970

tinta s/papel [ink on paper], 49 x 51 cm

Ensoñación múltiple del martes, 2007

técnica mixta [mixed media], h. 160

Sin título (Serie de los colchones), 2004

acuarela s/papel [watercolor on paper],
49 x 34,5 cm

Rogelio Polesello (1939)

Composición, 1964

óleo s/tela [oil on canvas], 81 x 81

Colorimetría, 1971

acrílico s/tela [acrylic on canvas],
52,3 x 52,3 cm

Sin título, 1969 (detalle)

acrílico [acrylic], 219 x 105 x 2,5 cm

Obra perteneciente a la colección Killka

Mario Pucciarelli (1928)

Neo paessagio, 1966

técnica mixta s/tela [mixed media on
canvas], 130 x 99 cm

Alejandro Puente (1933)

Composición, 1971

papel y témpera s/papel [paper and
gouache on paper], 65 x 48 cm

Dalila Puzzovio (1942)

Necrobiosis, 1961

técnica mixta s/tela [mixed media on
canvas], 82 x 67 cm

Doble plataforma, 1967-1997

metal, acrílico, luces y zapatos [metal,
acrylic, lights and shoes],
300 x 300 x 30 cm

Dalila Puzzovio (1942) -

Charlie Squirru (1934)

Dalila y Charlie entre los dioses, 1967

collage fotográfico y técnica mixta s/papel
[photocollage and mixed media on paper],
36,5 x 27 cm

Josefina Robirosa (1932)

Abstracción, 1968

óleo s/tela [oil on canvas], 39 x 39 cm

Amor en la playa, 1971

óleo s/tela, 80 x 80 cm

Juan Carlos Romero (1931)

Dialécticas pares, 1970
xerografía s/papel [xerography on paper],
44 x 42,5 cm

Kasuya Sakai (1927- 2001)

Composición, 1959
óleo s/tela [oil on canvas], 67,5 x 98 cm
Círculo negro Pintura N° 16, 1960
óleo s/tela [oil on canvas], 130 x 98 cm

Abstracción, 1961
técnica mixta s/papel [mixed media on
paper], 59,5 x 47 cm

Antonio Seguí (1936)

Abstracción informal, 1961
papel y óleo s/tela [paper and oil on
canvas], 70 x 50 cm

Carlos Silva (1930-1987)

Baétulo, 1967
témpera s/papel [gouache on paper],
39,5 x 39 cm

Brissos, 1969
témpera s/papel [gouache on paper],
63,5 x 45 cm

AGI, 1970
acrílico s/tela [acrylic on canvas],
30,5 x 30,3 cm

Citeaux, 1973

acrílico sobre hardboard [acrylic on
hardboard], ø 91 cm

Protosyncelle, 1967

témpera s/cartón [gouache on cardboard],
40,5 x 34 cm

Surgente, 1986

acrílico s/tela [acrylic on canvas],
90 x 90 cm

Charlie Squirru (1934)

La maga excitada, 1964
collage y esmalte s/tela [collage and
enamel on canvas], 155 x 99,7 cm

La sombra húmeda, 1964

collage s/tela [mixed media on canvas],
79,7 x 49,5 cm

Clorindo Testa (1923)

Blancos, 1960
óleo s/tela [oil on canvas], 60,3 x 70 cm